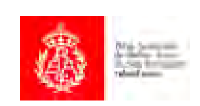


VENTURA RODRÍGUEZ
ARQUITECTO DE LA ILUSTRACIÓN

VENTURA RODRÍGUEZ
ARQUITECTO DE LA ILUSTRACIÓN

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Diciembre 2017 - Abril 2018






EXPOSICIÓN

ORGANIZA
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid
Dirección General de Patrimonio Cultural

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

COLABORA
Biblioteca Nacional de España
Accademia Nazionale di San Luca

COMITÉ CIENTÍFICO
Presidente: Jaime M. de los Santos González
Vocales: Antonio Bonet Correa, Juan Bordes Caballero, Alicia Durántez de Irezábal, Carlos Jiménez Cuenca, Severiano Hernández Vicente, Víctor Nieto Alcaide, Delfín Rodríguez Ruiz, Paloma Sobrini Sagaseta de Ilúrdoz

COMISARIO
Delfín Rodríguez Ruiz

COORDINACIÓN TÉCNICA
Mariela Beltrán García-Echániz
Carmen García Fresneda

Con la colaboración de
Lourdes Asencio Sánchez, Ana Mª Gil Prieto, Juan Carlos Martín Lera, Carmen Morales Sanabria, David Rejano Peña, Cristina Pérez-Marín Salvador

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE
Juan Pablo Rodríguez Frade

MONTAJE
Montajes Horche S.L.

AUDIOVISUALES
Alquimia Imagen Digital
Guión y dirección: Magoga Piñas Azpitarte
Dirección de arte: Santiago Verdugo
Recreación 3D: Magoga Piñas Azpitarte y Alicia Colmenero
Sopa de sobre
Animación gráfica: Miguel M. Soto
Montaje y postproducción: César Leal,
Juan Gonzalez Poveda
Producción musical: Juan González Poveda

TRANSPORTE
EDICT S.L.

SEGUROS
Aon
Poolsegur

RESTAURACIÓN
Instituto del Patrimonio Cultural de España. Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

María Martín Gil, Ana Ros Togores, Ángeles Anaya Rentero, Miriam Bueso Manzanas, Ana Rosa García Pérez, Milagros González Prieto, José Antonio Hernanz García, Juan Antonio Herráez Ferreiro, Victoria Jara Guerrero, María del Mar Sánchez Domínguez, Fernanda Deckers Pizón, Alicia Fernández Ávila, Isabel Lozano de Gregorio, María del Mar Sánchez Domínguez, Paloma Somolinos Herrero, Teresa Fernández-Muro Ortiz, María Porras-Isla Fernández

Fotografía
José Puy Moreno

PRESTADORES
Accademia Nazionale di San Luca
Archivo de la Catedral de Málaga
Archivo de la Catedral de Pamplona
Archivo de la Catedral de Toledo
Archivo Histórico Diocesano de Jaén
Archivo Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela
Archivo Municipal de Pamplona
Archivo de Villa
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura
Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Archivo
Catedral de Cuenca
Colección Abelló
Colección Enrique Ruspoli, Conde de Bañares
Colección particular
Colección particular. Madrid (En memoria del arquitecto Vicente Patón)
Colección Ruspoli
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Biblioteca
Fundación Casa de Alba
Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional
Museo de Historia de Madrid
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
Museo Nacional del Prado
Patrimonio Nacional
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, Calcografía Nacional y Museo
Real Colegio Seminario PP. Agustinos Filipinos. Valladolid
Universidad de Santiago de Compostela

AGRADECIMIENTOS

La Comunidad de Madrid, desea expresar su agradecimiento a las siguientes personas:

Juan Abelló Gallo, Isabel Acebes Domínguez, Antonio Aguilera Cabello, Isabel Aguirre Landa, Miguel Ángel Albares, Juan María Alcina de Aguilar, Juan José Alonso, Elvira Allocati, Francisco Aranda Otero , Mª Dolores Álvarez Pérez, Amelia Aranda Huete, Marina Arroyo Fajardo, David Ascorbe Muruzábal, Matilde Azcárate Luxán, Hortensia Barderas Álvarez, Inmaculada Barriuso, Laura Bertolaccini, Manuel Blanco Lage, Javier Blas Benito, María Bolaños Atienza, Antonio Bonet Correa, Juan Bordes Caballero, Paloma Callejo Garrido, Elisa Camboni, Ester Casorrán Berges, Miguel Castillo Moreno, Carmen Cayetano Martín, José Cepeda Gómez, Ascensión Ciruelos Gonzalo, Guillermo Cisneros Pérez, Claudia Conforti, Ana Marta de Catalina Blasco, Anna María De Gregorio, Fernando de Terán Troyano, Teresa Díaz Fraile, Teresa Díez de los Ríos San Juan, María Rosa Domingo Fominaya, Gloria Donato Blanch, Carmen Espinosa Martín, José Mª Ezquiaga Domínguez, Miguel Falomir Faus, Jaime Fariña Fernández, Antonio Fernández Alba, José Manuel Fernández, Laura Fernández Bastos, Ángel Fernández Collado, María Teresa Galiana Matesanz, Cristina García Pérez, Pilar García Sepúlveda, José Luis García del Busto, Paulino González Galindo, Luis A. Gracia Lagarda, Policarpo Hernández, Severiano Hernández Vicente, Ana Hueso Pérez, Ángeles Ibáñez Gómez, Carlos Jiménez Cuenca, Pablo Jiménez Díaz, Elena Jiménez López, Antonio Latorre Hernando, Alfredo López Vallejos, Luana Lovisetto, Patricia Lucas Murillo de la Cueva, Paula Luengo Artiñano, José María Luzón Nogué, Mª Jesús Maestre Adán, Eduardo Marchena Ruiz, Lorenzo Martín Sánchez, Sergio Martínez Iglesias, Francisco Juan Martínez Rojas, Felisa Martínez-Casanueva Viqueira, Lorenzo Maté Sadornil, José Melgares Raya, Manuela Mena Marqués, Esther Merino Peral, María Luisa Moro Pajuelo, Beatriz Moreno de Barreda, Blanca Moreno Mitjana, Francesco Moschini, Óscar Muñoz Sánchez, Esperanza Navarrete Martínez, Víctor Nieto Alcaide, Belén Olivera Massó, Raquel Otero, Almudena Palancar Barroso, Nuria Pareja Carneros, Ana Pérez, Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna, Irene Pintado Casas, Alfonso Quereda Hurtado, Rosa María Recio Aguado, Julia T. Rodríguez de Diego, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Carmen Rojas Cerro, Álvaro Romero Sánchez-Arjona, Blanca Ruilope Urioste, Enrique Ruspoli y Morenés, Luis Ruspoli Sanchiz, José Luis Sancho Gaspar, Ana Santos Aramburo, Mª Jesús Sanz Cabanillas, Ignacio Sebastián Ruiz Hernández, Padre Blas Sierra, Carmen Sierra Bárcena, Nieves Sobrino García, Carlos Stuart y Martínez de Irujo, Diego Suárez Quevedo, Alberto Tellería Bartolomé, Isabel Tuda Rodríguez, José Antonio de Urbina Arróspide, José Vidal Olea, Juan Antonio Yeves Andrés

ÍNDICE

Cristina Cifuentes Cuencas

Presidenta de la Comunidad de Madrid

Ventura Rodríguez, figura fundamental de la arquitectura española del siglo XVIII, es hoy, sin embargo, un arquitecto poco conocido por el público, aunque estimado por los especialistas. Ahora que se cumple el tercer centenario de su nacimiento, la Comunidad de Madrid inaugura la exposición "Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración" con la que busca difundir y acercar su personalidad y su obra al gran público. Un proyecto que reúne más de 150 piezas originales en un espacio emblemático para el arquitecto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución a la que estuvo vinculado desde sus orígenes.

Esta iniciativa, promovida y organizada por la Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, se inscribe dentro de los programas de difusión del patrimonio cultural de la Comunidad de Madrid. Organizada en colaboración con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ofrece una amplia panorámica del arquitecto ilustrado, y constituye el esfuerzo más completo llevado a cabo hasta ahora para profundizar en todas las facetas de la producción artística de Ventura, así como en el complejo periodo histórico que protagonizó.

Hasta sus últimos días fue un dibujante de gran destreza y sensibilidad, con una vasta producción formada tanto por obras construidas como por proyectos que no llegaron a materializarse, como el diseñado para San Francisco el Grande, pero aun así influyentes. Destacó como autor de numerosos diseños que abarcan una gran variedad de tipologías arquitectónicas, tanto civiles (palacios, cementerios, plazas, fuentes y puentes) como religiosas (templos, conventos, altares y transparentes), muchos de los cuales se exponen en esta muestra.

Ventura es una figura especialmente significativa para la Comunidad de Madrid. Buena parte de su obra está presente en la vida cotidiana de los madrileños a través del perfil urbano de nuestra ciudad. Arquitecto Maestro Mayor de la Villa desde 1764 hasta el final de su vida, imprimió la huella de su elegante estilo en numerosas edificaciones y rincones de nuestra región, con obras tan emblemáticas como las fuentes de Cibeles, Apolo y Neptuno en el Paseo del Prado, la iglesia de San Marcos o el palacio del Infante don Luis de Borbón en Boadilla del Monte. Otras se encuentran repartidas por el resto del país con ejemplos tan destacados como la Santa Capilla de la Basílica del Pilar en Zaragoza, la fachada de la catedral de Pamplona o el convento de Padres Agustinos Filipinos en Valladolid.

Personaje cultivado, gran erudito, poseedor de una extraordinaria biblioteca, llegó a ser Académico de Mérito de la Accademia di San Luca de Roma sin haber salido de España; fue también amigo de intelectuales y artistas como Jovellanos, Campomanes o Goya. Todos estos aspectos se plasman en esta exposición que reúne una magnífica selección de piezas, algunas de ellas inéditas o nunca expuestas, acompañadas de recursos audiovisuales, que permitirán que el visitante disfrute de parte de la obra proyectada y no construida por este arquitecto.

Con esta muestra, la Comunidad de Madrid rinde un reconocimiento a la figura de este arquitecto madrileño de espíritu ilustrado, cuyo trabajo ha contribuido mucho a la riqueza artística de nuestra región. Este es solo un punto de partida que espero sirva a los visitantes para acercarse de forma didáctica y amena tanto al personaje como a los hechos históricos del tiempo que le tocó vivir.

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo
Ministro de Educación Cultura y Deporte y Portavoz del Gobierno

El hombre que soñó la arquitectura

El rostro de una ciudad va mudando a través de los siglos, empujado por el ingenio y el talento de sus arquitectos y al viento de las corrientes estilísticas de cada época. En Ventura Rodríguez, cuyo tercer centenario celebramos, se sumó a su capacidad artística su espíritu renovador, haciéndose valedor del título de arquitecto de la Ilustración.

Zaragoza, Valladolid, Pamplona, Burgos y por supuesto Madrid, son algunas de las muchas ciudades que vieron enriquecidas sus calles, iglesias, plazas y palacios, gracias a la inspiración y el trabajo del arquitecto de Ciempozuelos. El abanico de inmuebles, civiles y religiosos, públicos y privados de Ventura Rodríguez constituye uno de los elencos de arquitectura ilustrada más importantes del panorama europeo.

En Madrid, es suficiente con pasear por el Prado y recorrer las tres fuentes -Cibeles, Apolo, Neptuno- para comprender la dimensión artística y la vocación transformadora que Ventura Rodríguez imprimía a sus obras, convertidas pronto en paisajes icónicos de numerosas ciudades españolas.

El arquitecto era además un gran dibujante, siempre rebosante de proyectos, planos y bocetos, que son testigo también de la incesante producción que asumió en el vivo contexto artístico del siglo XVIII. Precisamente esos dibujos, grabados y pinturas, conservados en más de una treintena de instituciones y reunidos para esta exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, permiten que esta muestra sea, además de un gran homenaje a Ventura Rodríguez, una ocasión propicia para introducirse en el inmenso mar de su trabajo y descubrir cómo de su escritorio brotaron obras que contribuyeron a renovar y cambiar decisivamente el paisaje urbano de muchas de nuestras ciudades.

Fernando de Terán Troyano
Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En enero de 1788, apenas dos años y medio después de la muerte de Ventura Rodríguez, la Real Sociedad Económica Matritense acogía el elogio al arquitecto leído por Jovellanos: "Dotado de un entendimiento exacto y profundo, de una imaginación fecunda y brillante, y de un carácter reflexivo y grandioso, ni podía ser incierta su vocación, ni tardíos los testimonios de su aprovechamiento".

Si Sabatini introdujo las corrientes italianas y con ellas una nueva dimensión del espacio público urbano, y Juan de Villanueva realizó la adaptación al país de los modelos europeos que abogaban por una instrumentalización neoclásica, Ventura Rodríguez apostó por la herencia genuina de la arquitectura española dimanada de Covarrubias, Machuca, Herrera... La formación de Ventura Rodríguez como arquitecto recorrió todos los principios fundamentales del arte de construir y es justo reivindicar el carácter renovador de sus propuestas, entendiendo la arquitectura como un proceso de transformación de la ciudad.

Fue estrecha la relación de Ventura Rodríguez con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde que la corporación lo aceptara como sustituto de Sachetti, concurriendo y asistiendo a sus clases a partir de 1745. Tres años más tarde, Ventura Rodríguez, por entonces primer delineador de la fábrica del Palacio Real Nuevo de Madrid, remitió un memorial a la Academia para que se le confiara el empleo de "arquitecto delineador mayor de S.M.". En Junta Ordinaria de la Academia del 22 de diciembre de 1765 fue propuesto como Director General por la Arquitectura, superando a Diego de Villanueva por veintitrés votos frente a doce, cargo del que tomó posesión en febrero del año siguiente.

La Academia cuenta con relevantes diseños de arquitectura que corresponden a diferentes fases de la trayectoria profesional de Ventura Rodríguez. De su primera etapa como arquitecto conserva dieciséis bocetos del Transparente y del altar de San Julián en la catedral de Cuenca, que fueron donados por Silvestre Pérez, así como el alzado del proyecto de 1769 para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Significativos son los cuatro diseños de 1772 para la casa palacio del marqués de Astorga, conde de Altamira, en la calle ancha de San Bernardo; los dos dibujos fechados el año siguiente para satisfacer las necesidades de espacio de la Academia, adaptando el palacio del duque de Alba, o las tres trazas de 1783 del segundo diseño del peristilo o pórtico para el Paseo del Prado de San Gerónimo, el cual serviría "para paseadero cubierto y donde puedan defenderse de las lluvias y temporales dos o tres mil personas, con fonda, botillería y otras comodidades".

Varios de estos diseños de mano del arquitecto, así como otros fondos artísticos y documentales que perfilan el contexto histórico y cultural del siglo XVIII, conservados en el Museo de esta Academia, en el Archivo-Biblioteca de la misma y en la Calcografía Nacional adjunta, estarán presentes en la muestra *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*. Son muchas otras las obras que integran la exposición, por lo que deseamos expresar nuestra profunda gratitud a cada una de las entidades y coleccionistas prestadores.

Nuestro reconocimiento a Delfín Rodríguez por su afortunada concepción del proyecto expositivo, su eficaz comisariado y la generosa entrega de sus conocimientos.

Esta exposición es el feliz resultado de la acción compartida entre la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, la Secretaría de Estado de Cultura y la Real Academia. Nos sentimos profundamente dichosos por participar en esta importante iniciativa junto a las dos Administraciones públicas, muy queridas y necesarias para que la Academia mantenga el vigor cultural que posee. Tanto el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte como la Comunidad de Madrid han asumido siempre su ineludible apoyo a la Academia y este soporte ha sido imprescindible para que pudiera seguir prestando servicios de calidad a la sociedad.

La programación de excelentes exposiciones temporales ha sido uno de los logros más significativos de esta fructífera relación institucional, de lo que da fe una vez más este excepcional proyecto sobre la obra del arquitecto Ventura Rodríguez con motivo del 300 aniversario de su nacimiento.

Por último, pero no menos importante, quisiera dar las gracias más efusivas a todos los excelentes profesionales que desde la Comunidad de Madrid, el Ministerio y la Academia han contribuido con su abnegada labor a convertir este proyecto en un referente en la fortuna crítica del arquitecto madrileño.

Delfín Rodríguez Ruiz
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid

Suelen tener y exigírseles a las exposiciones, especialmente a las conmemorativas, una resignada rotundidad y certidumbre rutinarias, ya se trate de períodos o argumentos históricos, o de monografías sobre artistas y arquitectos. Sin embargo, siempre he estado convencido precisamente de lo contrario. Las exposiciones deberían y deben servir no sólo para establecer y fijar un riguroso estado de la cuestión sobre el objeto de estudio que trata, sino que están obligadas necesariamente a entender e interpretar nuevamente toda esa información erudita e historiográfica como un punto de partida y nunca plantearse como el resultado final, con frecuencia tan ramplón como inane. Espejismo que, sin embargo, suele ser el habitual destino tragicómico de tantas propuestas celebrativas y efímeras, tal vez por el consuelo que ofrecen: simulacros de erudición y certezas sin grietas ni sorpresas que ensucien el relato pulcro de lo tópico, de lo que la república de las letras más anodina siempre espera.

Partiendo de ese o similares puntos de apoyo y de partida, siempre complejos y, con frecuencia, contradictorios, por mucho que quieran presentarse como catálogos enciclopédicos, beneméritos y razonados, las intenciones y los retos deben o deberían ser otros muy distintos. Es posible que en aquéllos, ciertos y positivistas a su manera y en su acrítica erudición y acarreo documental, lo evidente es que, al final, no contribuyen al pensamiento, ya que suele ausentarse tras una máscara carnavalesca ornamental, ni tampoco promueven o se arriesguen a la siempre inquietante y creativa reflexión teórica y mucho menos atienden a la consideración crítica y analítica de los fenómenos estudiados, ya se trate de épocas históricas, obras de arte o arquitectura o monografías de arquitectos.

Así ocurre en el presente caso, a propósito de un arquitecto como Ventura Rodríguez (Ciempozuelos 1717-Madrid 1785) que, como un metafórico palimpsesto autobiográfico, reescribiéndose permanente y conscientemente a sí mismo, representó y cruzó un tiempo largo de vertiginosos cambios arquitectónicos, institucionales y políticos, muchas veces en viajes de ida y vuelta. Como si su arquitectura y sus ideas se situaran al margen de lo cronológico o de la arbitraria y académica sucesión de estilos, tan barroco fue al comienzo como al final de su vida, con espacios y tiempos de dudas.

En tantas ocasiones, el simple cambio de lugar, alterando intencionadamente el pasar elemental y tosco de la cronología de datos, imágenes y dibujos, proyectos y maquetas, escritos e informes, tratados y repertorios de estampas de la arquitectura europea, construcciones acabadas o inacabadas, debates entre arquitectos y también institucionales, fortuna crítica o uso y recepción de las obras, pueden producir revoluciones inesperadas e híbridas en las interpretaciones de los fenómenos históricos y, en este caso, en el de la arquitectura protagonizada, proyectada, soñada o construida por Ventura Rodríguez durante más de cincuenta años de actividad profesional, con vaivenes institucionales vinculados a sus cargos y responsabilidades en el Palacio Real de Madrid, en el Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el Ayuntamiento de Madrid o en los Consejos de Castilla o de la Inquisición, además de sus innumerables proyectos y cargos en catedrales, colegiatas, órdenes religiosas o encargos privados.

Su figura y trayectoria constituyen un verdadero autorretrato de las contradicciones, cambios de orientación, de gusto y modelos, así como de las intensas y apasionantes polémicas de la arquitectura española y sus modelos

cosmopolitas europeos en la España de la Ilustración. Atravesó el tiempo de tres reinados decisivos como fueron los de Felipe V, Fernando VI y Carlos III, sin olvidar la refinada y legendaria relación que mantuvo con "su príncipe", el infante don Luis de Borbón, y todo dentro de un proceso de renovación de la arquitectura, entendida como instrumento de la política cultural de la Monarquía Hispánica reinante. Casa y dinastía de los Borbones que hicieron de la magnificencia -el "mal de piedra" fabuloso de tantos príncipes europeos y de la Antigüedad- el retrato representativo de la legitimación de su poder y presencia, usando de modelos y novedades que casi les eran como propios o así lo consideraban esos monarcas reformistas y clementes, desde la tradición romana a la francesa, de la pasión por la arqueología y la Antigüedad o la poética de las ruinas, a la apropiación intencionada de modelos nacionales hispánicos, de El Escorial a la arquitectura gótica o islámica.

Y este ha sido el objetivo de estas páginas que, más que el recorrido por una cómoda secuencia convencional documental y cronológica, se ofrece como un laboratorio de ideas y lecturas que plantean conscientemente un debate historiográfico y crítico sobre el sentido y significados de la arquitectura de Ventura Rodríguez. Discurso coral, sí, pero lleno de sutiles disidencias y confrontaciones críticas e historiográficas que abren así la posible y deseable continuidad de fututos estudios, interpretaciones y análisis que profundicen en la obra de uno de los más grandes arquitectos españoles de la Ilustración. Un arquitecto que, sin embargo, pareció siempre ir a contracorriente y en polémica con otros arquitectos contemporáneos suyos como José de Hermosilla, los hermanos Diego y Juan de Villanueva o Francesco Sabatini. A contracorriente, sí, tal vez como este mismo catálogo, cuyo objetivo es volver a repensar críticamente su arquitectura, abriendo nuevas vías de análisis y de reflexión, considerando aún apasionante la posibilidad y la pertinencia de hacer historia, al margen de la anodina cronología o la cómoda seguridad que proporcionan los documentos cuando son contemplados con la ausencia de la reflexión, del pensamiento crítico y de la atención disciplinar misma a la arquitectura de Ventura Rodríguez y a sus viajes reales o imaginarios, incluida la Roma que nunca pudo visitar ni contemplar, como dijera en su elogio Jovellanos.

Se trata, pues, de un discurso colectivo, con voces, cantos y letras propias de un armónico disenso, que no hubiera sido posible sin la generosa colaboración, entusiasmo y apoyo de tantas instituciones, coleccionistas privados, historiadores, arquitectos, diseñadores y fotógrafos como los que aquí se referencian, además del imprescindible y comprometido apoyo de la Comunidad de Madrid, promotora de la muestra a través de su Consejería de Cultura, Turismo y Deportes y de su Dirección General de Patrimonio Cultural, así como el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que la acoge en sus salas. Es de justicia, y no podía ser menos, agradecer la colaboración fundamental y el apoyo inestimable del Ministerio de Educación Cultura y Deportes y de su Dirección General de Bellas Artes, de la que depende el Instituto del Patrimonio Cultual Español, decisivo en tantos momentos del proyecto, o de la gentileza y generosidad de la Accademia di San Luca de Roma, así como al apoyo de la Universidad Complutense de Madrid, de la que depende el Grupo de Investigación "Figuración, Representación e Imágenes de la Arquitectura", en cuyo ámbito de estudio se enmarcan las investigaciones presentadas en este catálogo. Sin todos ellos, este proyecto no hubiera sido posible.

Ensayos



Ventura Rodríguez (1717-1785). El arquitecto, la arquitectura y sus ideas en la España de la Ilustración

Delfín Rodríguez Ruiz

Los años centrales del siglo XVIII en España sirvieron, no sólo para consolidar un modo cosmopolita, europeo, de hacer arquitectura, con resistencias poderosas también por rutinarias, sino que, además, supusieron un cambio fundamental frente la tradición hispánica anterior, enfrentándose de manera decidida a los modos locales de proyectarla, entenderla y usarla. Estos localismos se han denominado hasta tiempos muy recientes "castizos", unas veces empleados como adjetivación positiva, una "manera nacional"[1], un "invariante", según Chueca Goitia[2], y otras, entendidos como un demérito. Modos locales o maneras nacionales que fueron usadas tanto con fines utilitarios, funcionales, territoriales y civiles como religiosos. Se trataba, por otro lado, de una renovación de la arquitectura atenta a un decoro académico, institucional y normativo que era casi convencional e institucional en Europa –en Italia y en Francia, fundamentalmente–, pero moderno y nuevo en España, debido a su peculiar ausencia de esas tradiciones y modelos internacionales durante casi todo el siglo XVII.

Se quería también ofrecer una respuesta arquitectónica apropiada a la autoridad simbólica del canon de la tradición europea que ya era, por entonces, enormemente compleja, híbrida y contradictoria, pero, sobre todo, pretendía una finalidad representativa, como en un renovado y necesario retrato arquitectónico y político de la casa de Borbón que ocupaba el trono de la Monarquía Hispánica desde 1700, con Felipe V como nuevo monarca **[cat. 2]**.

De este modo, la nueva dinastía reinante se vio empeñada no sólo en construir una distinta idea de la arquitectura, conectada con lo que era habitual en Francia e Italia, sino también en establecer difíciles y complejas relaciones con el pasado, especialmente con la memoria arquitectónica de los Austrias, que no siempre fueron negativas o críticas, como a veces se tiende a considerar, ya se trate del interés por El Escorial, el palacio de Carlos V en La Alhambra o la catedral de Granada. De hecho, una forma de legitimación de su propio poder y nueva presencia en la Monarquía Hispánica consistió en apropiarse política, histórica y culturalmente de sus arquitecturas más simbólicas y representativas, sobre todo del monasterio escurialense, pero incluyendo también la medieval y la islámica, junto a algunos testimonios anteriores, siempre en conflicto lo nacional y lo clásico, lo vernáculo y lo cosmopolita[3].

Contextos y fortuna crítica

Las Academias fundadas por Felipe V no tuvieron otra intención sino la de reescribir la historia de la Monarquía Hispánica, incluidas la de la lengua y la literatura o las de las ciencias y las artes, en sintonía con Europa, permanentemente en tensión, en esos años centrales del siglo XVIII, entre las nuevas ideas y la resistencia que oponía la tradición, entre la Razón, la Ciencia, las Luces y la renovada pasión por la Antigüedad o las ruinas frente

1 Pérouse de Montclos, 1982.
2 Chueca Goitia, 1947 (1999).
3 Rodríguez Ruiz, 2017a y 2017b.

Ventura Rodríguez, *Proyecto para un templo magnífico. Sección*, (detalle), 1748. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

a la interpretación mágico-simbólica del mundo propia del Antiguo Régimen[4], su cultura y modelos y, también, su organización política y religiosa, ideológicamente comprometidos con los intereses políticos de la nueva dinastía.

Es decir, se buscaba establecer una suerte de continuidad simbólica con reinos y épocas históricas ajenas a la nueva Casa de Borbón, pero que, como en un palimpsesto legitimador, entendido como una excusa, no siempre a la altura del pensamiento europeo, habían contribuido, incluso con su ruina, abandono o deterioro a configurar una identidad nacional, o varias, como es sabido, por los diferentes reinos que habían configurado la Monarquía Hispánica.

Usar así la historia, también la de las artes y las ciencias, no era sino una forma tan elocuente como local, en ocasiones, de reconstruir y manipular –la filología erudita incluida– la memoria del pasado con fines propagandísticos y políticos, pretendiendo, además, en la época de la Razón, que el relato fuera coral e institucional, pero no en un sentido ilustrado y moderno, sino orgánico con el poder clemente y reformista, según los casos y ejemplos de los sucesivos monarcas (Felipe V, Fernando VI y Carlos III) y del Estado, lo que, sin duda, no deja de ser un oxímoron que afectó de manera decisiva, inevitable y lógicamente, a la arquitectura española durante esos años y, sobre todo, a la figura y obra de Ventura Rodríguez (Ciempozuelos 1717-Madrid, 1785).

De hecho, así han sido interpretadas ambas, desde Gaspar Melchor de Jovellanos **[cat. 131]** a Antonio Ponz **[cat. 86]** o Juan Agustín Ceán Bermúdez **[cat. 133]**, hasta nuestros días, con algunas excepciones. De este modo, ha sido su obra, a veces, calificada de barroca, otras, como propia de una arquitectura arcádica[5] y neorrenacentista por escurialense, racionalista o sencillamente académica, cuando no neoclásica e incluso prerromántica. Su cambiante arquitectura, proyectos e ideas, entre los años treinta y los ochenta del siglo XVIII, sus contradicciones, sus privilegiadas funciones y cargos, lo convirtieron en un arquitecto que representó, de manera elocuente, las tensiones y debates, a veces extraordinariamente polémicos, que mantuvieron la arquitectura y los arquitectos españoles durante ese apasionante y largo tiempo de cambios. Es decir, como si cincuenta años de actividad constituyesen una especie de autorretrato histórico de lo ocurrido en la arquitectura española, lo que pudiera explicar las paradojas y contradicciones que presentan las interpretaciones y lecturas, algunas tan opuestas, que sobre sus teorías, proyectos, ideas y construcciones se han sucedido hasta nuestros días[6]. Y tal vez muchas de ellas sean verosímiles, como si su obra fuese una especie de palimpsesto, en esta ocasión no sólo en un mismo lugar, sino en un mismo arquitecto.

Más inapropiadas y discutibles resultan, sin embargo, algunas de las interpretaciones contemporáneas sobre su actividad y el significado de su arquitectura que continúan planteando juicios de valor sobre su arquitectura y la obra de otros arquitectos, incluida la de sus críticos o apologistas coetáneos, como si de mantener un ajuste de cuentas anacrónico se tratase. Es decir, cayendo acrítica y ahistóricamente en la imaginaria trampa que tejió una época necesariamente conflictiva e híbrida, un periodo de transformaciones, a veces radicales, otras modernas, incluso por ser convencionales o académicas. Fue ésta una etapa bisagra entre la tradición y la modernidad, entre la razón y la sensibilidad[7], y no sólo entre barroco y clasicismo o racionalismo y funcionalismo, rozándose mutuamente.

4 Rykwert, 1991 y Pérez-Gómez, 1983.
5 Sobre la noción de “arquitectura de la arcadia”, vinculada al clasicismo de la Accademia dell’Arcadia de Roma, véase, entre otros, Benedetti, 1971, 2-17. Sobre sus repercusiones en la arquitectura española del siglo XVIII, de Ventura Rodríguez a José de Hermosilla he tratado en diferentes ocasiones, ahora en Rodríguz Ruiz, 2018.
6 Esas diferentes y, a veces, opuestas, interpretaciones de su obra y sus ideas se sucedieron desde sus mismos contemporáneos (de Ponz a Jovellanos o Ceán) a Pulido y Díaz, 1898; Lafuente Ferrari, 1933; Íñiguez Almech, 1935 y 1949; Chueca Goitia, 1942, 1943 y 1949; Kubler, 1947; Reese, 1976a; Sambricio, 1986; Marías, 1985 y Rodríguez Ruiz, 2002 y 2009a, entre otros muchos mencionados en este volumen.
7 Wittkover, 1984, 299-318.
8 Tafuri, 1977.
9 Jovellanos, 1790.
10 Kieven, 1991, 124-142 y Kieven, 2000, 540-555.
11 Kubler, 1957.
12 Muchos de estos libros, tratados de arquitectura y colecciones de estampas, que permitían conocer la cultura arquitectónica europea, figuraban en la biblioteca de Ventura Rodríguez. Véase, al respecto, Blanco Mozo, 1995-1996.
13 Rodríguez Ruiz, 2015a y 2015c.
14 Rodríguez Ruiz, 2013a, 115-141.

Sin embargo, parece que sigue siendo una tentación inevitable mantener semejantes lecturas sobre su arquitectura, sometidas a la arbitrariedad de simpatías o antipatías que reproducen, insólitamente, las propias del siglo XVIII. Las históricas, en tensión con la obra misma de Ventura Rodríguez, acompañan y secundan la arquitectura y las ideas de esa época. En cambio, las actuales, ajustadas a lo que Manfredo Tafuri[8] denominara, hace años, una "crítica operativa", resultan un tanto inexplicables históricamente. Incluso parecen responder a una reflexión historiográfica más frágil, debido a su obsoleta ucronía, desde quienes critican su forma y manera errónea de proyectar elipses u óvalos –y proyectó y construyó muchos, como en su iglesia de San Marcos (Madrid, 1749) **[il. 1]** o en el Sagrario de la catedral de Jaén (1761) **[ils. 2, 39, 138-142, cat. 94]**, entre tantos otros– a los que le consideran un mediocre arquitecto, que "nunca fue a Roma", como ya escribiera Gaspar Melchor de Jovellanos[9], con ánimo, sin embargo, de reivindicarle.

En la arquitectura de la época, en su teoría y en su práctica, entre el oficio de la construcción y la habilidad y desenvoltura en el uso de tipologías y lenguajes ornamentales[10], los modelos europeos sólo comenzaron a ser usados por los arquitectos españoles, conscientemente y como instrumentos de una incipiente modernización arquitectónica, a partir de mediados del siglo XVIII, aunque algunos fueran conocidos o citados durante los decenios anteriores[11]. Se trata de cuestiones y referencias compositivas, tipológicas y formales cuyas contradictorias relaciones eran más que evidentes en la obra de arquitectos como Filippo Juvarra, Nicola Salvi, Alessandro Galilei, Ferdinando Fuga o Luigi Vanvitelli **[cat. 125]**, con una conocida e histórica presencia e influencia en la arquitectura española contemporánea. Pero también esas nuevas ideas y soluciones podían ser consecuencia de la influencia de los escritos de Giovanni Gaetano Bottari o Francesco Algarotti que aportaban criterios renovadores a la teoría y a la crítica arquitectónicas, situándose entre los modelos del barroco romano (Carlo Maderno, Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini **[cat. 74]**, Pietro da Cortona o Carlo Fontana **[cat. 75]**, entre otros) y las alternativas modernas, pendientes de la Razón y de la poética de las ruinas, de Carlo Lodoli, Giovanni Piranesi **[cat. 124]** o Francesco Milizia, incluidas las referencias a modelos y teorías de la arquitectura francesa, de Claude Perrault, Antoine Desgodetz **[cat. 123]**, Jacques-François Blondel o Augustin-Charles Daviler a Amedée-François Frezier, además de la de teóricos racionalistas tan influyentes como Jean-Louis de Cordemoy o Marc-Antoine Laugier[12].

Ya por entonces, esos leguajes arquitectónicos y modelos tipológicos y compositivos tan diferentes, muchos de ellos contemporáneos entre sí, pudieron estar, y lo estuvieron, disponibles para los arquitectos españoles, ya fuera mediante estampas, tratados, dibujos o por medio de la contemplación directa de esas arquitecturas. Se trata de imágenes de edificios que fueron interpretados de una manera muchas veces anacrónica por algunos y, en otras ocasiones, de una forma convencionalmente académica, o ambiguamente moderna, de José de Hermosilla[13] a Ventura Rodríguez[14] o Diego de Villanueva, un arquitecto polemista, sin arquitectura memorable alguna, que no fuera la escrita o dibujada, incluido algún libro impreso o manuscrito, siempre oscilante entre el Rococó, los más que convencionales órdenes de Jacopo da Vignola, las ruinas, el Racionalismo y lo académico y rutinario.

Se trataba, en general, de modelos, imágenes y textos –los anteriormente citados– que fueron con frecuencia entendidos como lecciones ejemplares de arquitectura, aunque en muchas ocasiones se hiciera una lectura precipitada, considerándolas todas, necesariamente, contemporáneas entre sí, actuales, tal y como podían contemplarse o simplemente mirarse en un momento histórico determinado. En cierto modo, el pasado y el presente tendían y tienden a presentarse en un mismo lugar, ciudad, repertorio de estampas o tratado como si lo antiguo fuera actual con el presente, perforando la historia.

También fue habitual que a esos modelos y tratados, los arquitectos y eruditos españoles, alejados de las experiencias históricas que permitieron proyectarlos o construirlos, les atribuyeran una *auctoritas* desigual, según las intenciones contingentes de cada momento histórico o arquitecto, justo en el período en el que el interés por la historia de la arquitectura, incluida la nacional, crecía de manera exponencial. Historia que conoció una nueva



[il. 1] Ventura Rodríguez, *Iglesia de San Marcos* (Madrid), 1749. Comunidad de Madrid, Dirección Gral. de Patrimonio Cultural.

atención política, cultural y patrimonial gracias a las instituciones académicas fundadas por la nueva Casa de Borbón, sobre todo mediante la obra de algunos de sus intelectuales más importantes, de Antonio Ponz[15] **[cat. 87]** a Pedro Rodríguez Campomanes o Gaspar Melchor de Jovellanos[16] **[cat. 132]**, de Eugenio Llaguno a Ceán Bermúdez[17], entre otros. Y se trataba de arquitecturas nacionales que incluían la antigua y la gótica, la islámica (mezquita de Córdoba, la Alhambra, etc.) o El Escorial, a las que Ventura Rodríguez tanta atención y proyectos dedicara, no sin polémicas interpretaciones y usos con los que enfrentó la historia de esas arquitecturas[18] y las construcciones mismas, cuando tuvo ocasión de hacerlo.

Tal vez no fuera casualidad, sino intención consciente, que Jovellanos, al reclamar su arquitectura como espejo de la renovación moderna y nacional de la arquitectura española y de su historia, afirmara, en su *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, pronunciado en 1788 y publicado en 1790[19] que, a pesar de haber prevenido al lector de que "Vosotros, los que para rebaxar su mérito habeis repetido con tanta afectación: nunca estuvo en Roma: venid, observadle, acompañadle en este estudio y decidme después", añadiera, un tanto retóricamente, que: "No importa: vendrá un tiempo en que la posteridad más imparcial buscará entre el polvo sus diseños ansiosa de realizarlos, y le vengará de una vez de la injusticia de sus contemporáneos." En efecto, en esos diseños, se encuentra, además de en los informes que tantas veces les acompañaban, la reflexión teórica más importante de Ventura Rodríguez, llegaran a realizarse o no.

De hecho, conservar la memoria de aquellas arquitecturas históricas y su imagen, mediante dibujos y estampas, o interviniendo en esas preexistencias mediante nuevos proyectos y diseños, fue un objetivo prioritario, aunque no siempre planteado desde criterios uniformes, de las academias, los eruditos e intelectuales y, cómo no, de arquitectos como los mencionados, en sintonía con la preocupación de otros países y autores, de Blondel a Piranesi, de Domenico de Rossi a Giussepe Vasi o a los pintores de *vedute* arquitectónicas y de ciudades, como hicieran los muy conocidos – especialmente por los viajeros, nobles, prelados, coleccionistas o artistas del *Grand Tour*– Antonio Canaletto, Giovanni Paolo Panini, Bernardo Bellotto, Hubert Robert, Antonio Joli **[cat. 31 y 25]** y tantos otros[20].

También fue objetivo fundamental, interpretado de forma bien distinta incluso por un mismo arquitecto, el interés por la conservación y restauración de esas arquitecturas históricas nacionales, de José de Hermosilla[21] a Ventura Rodríguez[22] que hasta en estas cuestiones polemizaron ya a mediados de los años cincuenta con motivo de sus informes y alternativas, de 1755, para la Catedral de El Burgo de Osma[23] **[cat. 65-67]**. El primero, ante la posible ruina de la catedral, encontró una forma historicista de conservarla, restaurando lo más debilitado y con el mismo lenguaje, como se hizo[24]. El segundo, declarando inevitable su ruina, planteó su destrucción para construir una nueva. De hecho, lo que declaraba en su informe y dibujos de 1755 pretendía confirmar que la amenaza de la ruina era inevitable, por lo que habría que reconstruirla entera a la manera de la "Architectura Gotica, sobre nuebos fundamentos con uniformidad simetría, y correspondencia." Añadía que esa completa restitución y restauración historicistas era de tal magnitud en costes, que creía que hacer una nueva sería la solución más apropiada[25], presentando con esa intención los planos de su proyecto. Cuestiones complejas y

15 Ponz, 1772-1794; Crespo, 2012 y, en este catálogo, Pérez Gallardo, 442-449.
16 Jovellanos, 1790.
17 Llaguno-Ceán, (1829) 1977 y Santiago Páez, 2016.
18 Al respecto, pueden verse los estudios históricos de Chueca Goitia, 1949 o Reese, 1976a o los incluidos en este mismo catálogo de Marías y Rivera Blanco, con la bibliografía anterior.
19 Jovellanos, 1790, 16 y 55. Véase, en este mismo catálogo, Sambricio. xx-xx.
20 Garms, 1995 y Borobia y Rodríguez Ruiz , 2011.
21 Rodríguez Ruiz, 2015a; Rodríguez Ruiz, 2015c y Rodríguez Ruiz, 2018.
22 Sobre las cambiantes ideas de Ventura Rodríguez, al respecto, véanse, en este mismo catálogo, los ensayos de Rivera Blanco, 117-143 y Marías, 91-115. Y, también, Reese, 1976a; Sambricio, 1986, Rivera Blanco, 1987 y Rivera Blanco, 2015.
23 Chueca Goitia, 1949; Alonso Romero, 1997 y Rodríguez Ruiz, 2015c.
24 Los planos de Hermosilla y de Ventura Rodríguez para la catedral del Burgo de Osma se conservan en el Archivo Histórico Nacional (Madrid). Véanse, además de este catálogo, los estudios de Chueca Goitia, 1949; Alonso Romero, 1997 y Rodríguez Ruiz, 2015c, entre otros.
25 *Declaración que hizo de la ruina de esta Santa Iglesia Don Ventura Rodríguez Maestro Architecto en 24 de abril de 1755*. Archivo de la Catedral de Burgo de Osma, Armario 19, tabla alta, leg. 14.

apasionantes, que, sin embargo, han permitido considerarle ajeno a la historia y a su conservación o restauración, aunque no siempre sus planteamientos fueran tan radicales[26].

Todo ello, con independencia, de que su proyecto de nueva catedral para El Burgo de Osma presentase ecos tanto del que le sirviera para corresponder al título de Accademico di Merito de la Accademia di San Luca, firmado en 1748, como se verá más adelante, como de su interés y atención, ya en estas fechas, a la Catedral de Valladolid[27], de Juan de Herrera. Es decir, mucho antes del supuesto punto de inflexión que se ha pretendido que supusiera en su arquitectura su breve destierro en Valladolid, apenas dos semanas largas en septiembre de1760, reinando ya Carlos III. Es habitual considerar que esa breve estancia en Valladolid transformó su arquitectura, como en una revelación, de barroca y romana en despojada y herreriana, en escurialense y nacional, según la interpretación de sus contemporáneos y también actual, cuando, sin embargo, sabemos que ya en 1753 había escrito un memorial[28], dirigido a la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, poniendo como modelo y lección de arquitectura el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, además de la evidencia de la influencia herreriana que ofrece su planta para la catedral del Burgo de Osma, incluida la presencia del coro tras el altar mayor.

Y todo eso parecía que ocurría precisamente en el momento en el que el monarca – procedente de Nápoles y de su sueño, aún no terminado por entonces, de la construcción del Palacio Real de Caserta **[cat. 125]**–, para el que había levantado, dos meses antes, en julio de 1760, las arquitecturas efímeras de su entrada regia **[cat. 82-83]** en Madrid, había podido contemplar un despliegue de lenguajes barrocos romanos, aunque le fueran ofrecidos retóricamente como propios de "un estilo" formado "sobre el Buen Gusto Romano, por el cual se han nivelado todas las Naciones Europeas, por la cultura de la Corte del antiguo Imperio", es decir, por "los monumentos que nos restan de la antigüedad." Nada más lejos de la realidad de esas arquitecturas de Ventura Rodríguez, pendientes más de los modelos que conocía de la Roma barroca o las fiestas de la Chinea[29], que de modelo antiguo alguno. La retórica descripción[30] pretendía tan sólo exaltar una idea de la magnificencia arquitectónica que se creía propia del nuevo rey y que se identificaba genéricamente con el "Buen Gusto Romano"[31].

De hecho, el modelo herreriano de la catedral de Valladolid, evidente en el del Burgo de Osma (1755), en el que también existen claras resonancias del anterior para la Accademia di San Luca (1748) **[cat. 16-18]**, sino que ambos anticipan uno de sus proyectos más queridos y no realizado, como tantos otros, para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid (1761) **[cat. 89-91]**[32]. Además, la repercusión de lo escurialense también estuvo presente en el desornamentado proyecto, en su exterior, para la capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (Ávila), de 1755, no así en su interior, claramente barroco y romano. Arquitecturas híbridas, nacionales y clásicas o modernas, que siempre estuvieron presentes en la manera de concebir sus proyectos, incluso en un mismo edificio. Se trata de una peculiar suma de citas que siempre resolvía con inusual desenvoltura, aunque pudieran parecer contradictorias. No cabe duda de que era su forma de plantear y construir su idea de la arquitectura, como en un espejo de época y de *ars combinatoria*.

26 Véase Rivera Blanco en este mismo catálogo, 117-143 y en sus estudios anteriores, citados en la bibliografía de su ensayo. Y, también, Marías, 91-115, en este mismo volumen.
27 Chueca Goitia, 1947.
28 Véase, más adelante, en este mismo volumen, la introducción a la sección III, de Rodríguez Ruiz, 311-313.
29 Fagiolo, 1997.
30 *Relación de los arc*os…, 1760 [cat. 84]. Véanse, al respecto, Reese, 1976a, I, 128-134; Bottineau, 1986a, 275-279; Rodríguez Ruiz, 1988, en Sambricio, 1988, 268 y Rodríguez Ruiz, 2010, además, en este catálogo, la introducción a la sección IV, de Rodríguez Ruiz, 361-363. Recientemente, en Moleón, Ortega y Sancho, 2017, 19, se ha realizado una disparatada e insólita identificación de las arquitecturas pintadas de la entrada de Carlos III en 1760, conservadas en el Museo de Historia de la Ciudad (Madrid). con las de la de Carlos IV, en 1789, sobradamente conocidas mediante estampas y un relación de la misma.
31 Más adelante, véase Rodríguez Ruiz, 361-363 (Intruducción a la sección IV)
32 Véanse, en este mismo catálogo, mis observaciones a propósito de ambos proyectos, el de la Accademia di San Luca y el de San Francisco el Grande, Rodríguez Ruiz, 244-251 y 364-369.
33 Batllori, 1966 y, en especial, la extraordinaria obra, riquísima en noticias de arquitectura y de su historia en Juan Andrés, 1791-1793.
34 Aullón de Haro y García Gabaldón, 2017.
35 Proyecto que no conocemos todavía, pero del que se tiene constancia por Pulido y Díaz, 1898, 90, entre otros.
36 Cepeda Adán, 1966; Pita Andrade, 1976 y Sambricio, 2012.
37 Publicado en 1790, como es sabido.
38 La noticia necrológica de Josef Moreno sobre Ventura Rodríguez (*Gaceta de Madrid*, 9 de diciembre de 1785) se encuentra en Pulido y Díaz, 1898, 129.
39 Rodríguez Ruiz, 2013a.



[il. 2] Ventura Rodríguez, *Figura 1ª con la sección de la iglesia del Sagrario*, del *Álbum de dibujos del proyecto para el Sagrario de la Catedral de Jaén*, 1761-1762. Jaén, Archivo Histórico Diocesano.

Cabe añadir, en el ámbito de la preocupación borbónica e institucional por reescribir la historia de la cultura, la literatura y, también, la de la arquitectura, la importantísima aportación crítica e histórica de los jesuitas expulsos en 1767 por Carlos III en Italia[33], especialmente la de Juan Andrés[34], que residió en Ferrara, ciudad a la que enviara Ventura Rodríguez un proyecto, no conocido aún, para las Casas Consistoriales de la ciudad[35]. Es cierto que "nunca viajó a Roma", como le reprocharan en su época, y aviesamente Diego de Villanueva que, sin embargo, tampoco lo hizo, o el marqués de San Leonardo[36], entre otros, pero ciertamente su obra era conocida en los Estados pontificios, de Roma a Ferrara, y en Nápoles.

Sin embargo, su viaje ausente a Italia lo pretendió compensar, de forma peculiar –pero no inapropiada, ya que era habitual entre muchos grandes arquitectos españoles y europeos–, Jovellanos en su *Elogio* (1788)[37], considerando que su riquísima biblioteca y la de su íntimo amigo, Felipe de Castro, y tantas otras que pudo consultar, así como las tertulias en las que participaba, le habían permitido viajar sin moverse, para inventar y familiarizarse no sólo con Roma, sino con Francia, Venecia, Nápoles o Caserta, como reafirmaron Ceán Bermúdez o Josef Moreno[38] en ese momento y ya pude estudiar en su día, glosando lo que, al respecto, había descrito Preciado de la Vega en su *Arcadia Pictórica*, publicada en Roma, en 1789[39].

Puede plantearse, sin embargo, que, de haber podido realizar el viaje a Roma, su arquitectura es posible que hubiera sido otra, o no, ya que muchos de los pensionados españoles que viajaron a Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII no sólo permanecieron impermeables ante lo que contemplaban, sino que la misma Academia de San Fernando solía reprocharles que sólo usaban de estampas y tratados en sus obligatorios envíos para justificar las pensiones, sin medir directamente los levantamientos de edificios históricos que remitían a Madrid.

Le ocurrió incluso a José de Hermosilla, pensionado en Roma entre 1747 y 1751, cuyos envíos de catedrales, templos o palacios, levantamientos del Campidoglio de Michelangelo o de Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini, fueron puestos en duda en la Academia de Madrid[40], como si no los hubiera hecho midiendo los edificios mismos. Aún se dice, incomprensiblemente, que fueron criticados por Ventura Rodríguez, aunque, por razones obvias de su posición en la Junta Preparatoria de la Academia, no fuera así, sino que las críticas fueron realizadas por François Carlier y Giovanni Battista Sacchetti, como pude estudiar hace años[41]. La realidad histórica de Ventura Rodríguez fue distinta, viajó, con independencia hacerlo por toda España, entre estampas y tratados y se convirtió, posiblemente, en el más romano de nuestros arquitectos del siglo XVIII, por Barroco, como ya señalara Chueca Goitia en un ensayo todavía memorable[42], y por arcádico[43], según los principios e ideas que se mantenían en la romana Accademia dell'Arcadia, que atendía convicciones clasicistas, neorrenacentistas y desornamentadas, de Fuga y Bottari a Nicola Salvi, Vanvitelli o Alessandro Galilei y Antonio Canevari, entre otros muchos.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la voluntad de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio había consistido, entre otras cosas, en volver a sintonizar, no sin conflictos y contradicciones, con la cultura artística y arquitectónica europea, sin renunciar a releer y también a asumir la tradición hispánica en términos que legitimasen su propia presencia y poder en el trono de la monarquía. Fue la misma corte la que promovió nuevos proyectos, de los megalómanos y no realizados de Robert de Cotte para el palacio y los jardines del Buen Retiro, al de Filippo Juvarra para la construcción del Palacio Real Nuevo de Madrid, después del incendio (1734) del Alcázar de los Austrias, y a la construcción efectiva y su conclusión, en los años veinte y treinta, del palacio y jardines de La Granja de San Ildefonso, con René Carlier y Andrea Procaccini al frente de la renovación cosmopolita del proyecto[44], o al Palacio Real[45] definitivamente construido por Giovanni Battista Sacchetti, aunque completado al final por Francisco Sabatini[46].

Se trata de proyectos y obras que no sólo permitieron que arquitectos franceses e italianos ocupasen un papel protagonista en la renovación de la arquitectura española, a partir de entonces pendiente de modelos europeos, sino que imprimieron un ritmo vertiginoso en la recuperación de una cultura arquitectónica internacional que, necesariamente, tenía que confrontarse con los viejos hábitos "castizos", o mejor, hispánicos, de los Churriguera, Pedro de Ribera o Teodoro Ardemans y que sirvieron para que jóvenes arquitectos españoles como José de Hermosilla, Ventura Rodríguez o Diego de Villanueva[47] comenzaran a articular un nuevo discurso sobre la arquitectura, entendida como historia y como proyecto institucional y académico, unas veces tardíamente barroco o racionalista y otras clasicista, con todas sus ambigüedades, aunque fuera enfrentándose entre ellos de manera más que evidente en la defensa de sus diferentes ideas y concepciones[48]. Los tres lo hicieron en el caso del proyecto para San Francisco el Grande, en 1761 y en 1769, con ásperas y más que desenvueltas críticas

40 Rodríguez Ruiz, 1985 y 2015c.
41 Sobre la influencia de la denominada "arquitectura de la Arcadia" en Ventura Rodríguez y en otros arquitectos contemporáneos ya llamé la atención hace años: Rodríguez Ruiz, 1985 y 1988, ahora en Rodríguez Ruiz, 2017a.
42 Chueca Goitia, 1942.
43 Benedetti, 1971 y Rodríguez Ruiz, 1988, ahora en Rodríguez Ruiz, 2017a.
44 Rodríguez Ruiz, 2004.
45 Plaza, 1975; Sancho, 1995; Rodríguez Ruiz (dir.), 1993 y Rodríguez Ruiz, 1996a.
46 Rodríguez Ruiz, 1993.
47 Villanueva, 1770; Villanueva, 1979ª y Villanueva, 1979b.
48 Bottineau, 1986; Bédat, 1989; Sambricio, 1986 y Rodríguez Ruiz, 2002a.
49 Véase, en este mismo catálogo, Rodríguez Ruiz, 364-369.
50 Sambricio, 1986; Calatrava, 1993 y Muñoz Alonso, 2010.
51 Goitia Cruz, 2012.
52 Reese, 1989; Sambricio, 1991; Rodríguez Ruiz, 2009b y 2015c.
53 Rodríguez Ruiz, 2004, 2004a, Rodríguez Ruiz, 2014b y en 2017a.
54 *Rodríguez Ruiz*, 2000a.
55 Rodríguez Ruiz y Sambricio, 1998.
56 Sobre el término de monarquía o monarca clemente, de "absolutismo clemente", vinculado especialmente a Carlos III ya en Nápoles, puede verse en Hersey, 1983, 216-219, que pone en evidencia la elaboración y significados del término, asociada al uso político del mito clásico, en la corte napolitana de Carlos de Borbón, por Giambattista Vico, intelectual de primer orden al servicio del rey y autor, entre otras obras, de su conocida e influyente *La Scienza Nuova seconda* (1744).

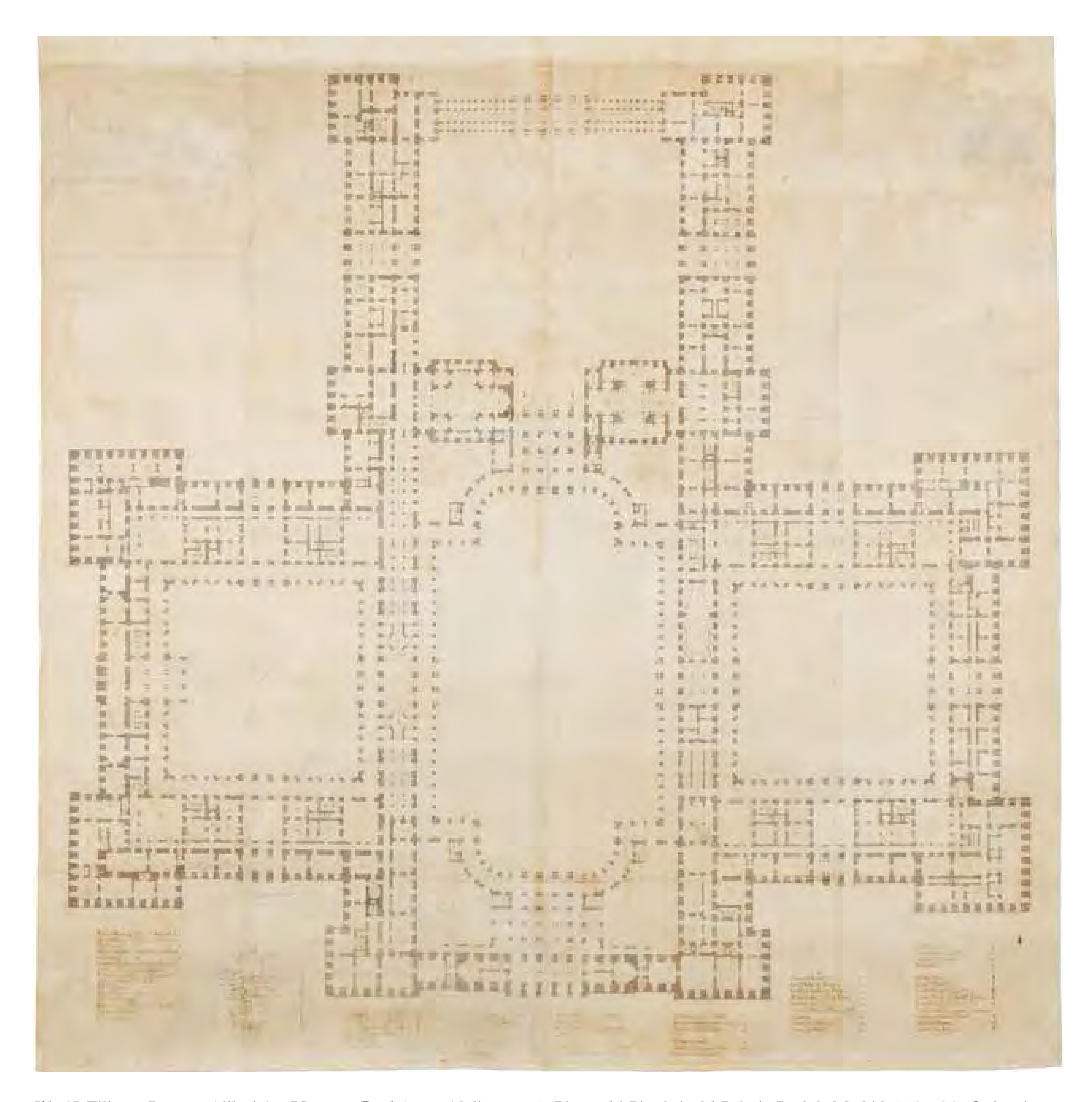
de Diego de Villanueva[49], pero Ventura Rodríguez y Hermosilla ya se habían enfrentado anteriormente durante los primeros años de la Academia de San Fernando, así como ante la situación ya recordada de la catedral de El Burgo de Osma (1755) **[cat. 65-67]**, con motivo del proyecto para el Hospital General de Madrid (1756)[50] o en el concurso para la Puerta de Alcalá (1769) **[cat. 112 y 113]**[51] y, sobre todo, con el proyecto del Paseo del Prado **[cat. 114-117]**, iniciado en 1767 por Hermosilla[52] y terminado, arrebatándoselo –no sin polémica y enemistad reconocida en la documentación de la época–, por Ventura Rodríguez, a partir de 1775.

Por otra parte, las obras de promoción regia, con las intervenciones en los Sitios Reales, especialmente con la construcción del palacio y los jardines de La Granja de San Ildefonso, villa de Plinio el Joven en versión hispánica[53], ya supusieron una confrontación híbrida entre maneras locales y modelos italianos y franceses, como en una peculiar síntesis de lo que habría de continuar en los decenios siguientes. Las primeras, protagonizadas entonces por Ardemans, peculiar y eficaz arquitecto atento siempre a la tradición local, las segundas por la manera nacional francesa que René Carlier incorporaba en sus diseños e ideas y, sobre todo, por la presencia y actividad de un pintor y arquitecto culto como Andrea Procaccini[54], académico de la Accademia di San Luca, coleccionista y muy estimado por los reyes, especialmente por Isabel de Farnesio.

Se trataba de situar, como en un palimpsesto, una puesta al día cosmopolita y tradicional en un solo lugar. Lo que sería, a la postre, como se ha visto, una característica peculiar de la manera hispánica e internacional que cultivará, como seña de identidad propia, Ventura Rodríguez durante toda su vida y como defendieron o interpretaron intencionadamente, en su tiempo y después, sus amigos intelectuales, historiadores y hombres de Estado como Pedro Rodríguez de Campomanes, Gaspar Melchor Jovellanos, Eugenio de Llaguno o Juan Agustín Ceán Bermúdez o Antonio Ponz, incluido el mismo conde de Aranda[55]. Este último, entendía la arquitectura como un instrumento decisivo, no sólo para recuperar el pulso de la tradición europea perdida durante el siglo XVII, sino como un medio para escribir una historia de la misma (lo que estaban haciendo algunos eruditos y políticos como los mencionados) que pudiera dar sentido a la política territorial y arquitectónica promovida por la monarquía, contradictoriamente vinculada a la Ilustración, siendo, a veces, reformista, otras clemente[56] o magnificente y, tantas veces, reacia e intransigente ante las nuevas ideas o ante la noción misma de progreso científico y social que recorrían la Europa de las Luces.

Y todo esto durante el tiempo del ejercicio de la actividad como arquitecto de Ventura Rodríguez, que representa cabalmente, como en un retrato simbólico, esas contradicciones, tentadas por la tradición y por la modernidad, entendidas en su tiempo como una puesta al día de la arquitectura hispánica, aunque con un retraso de más de cien años con respecto a Europa. Un esfuerzo, sin duda, titánico, tanto como un sueño pueda ser imposible: de ahí la complejidad y contradicciones de su arquitectura y de las lecturas historiográficas que se han realizado sobre su obra.

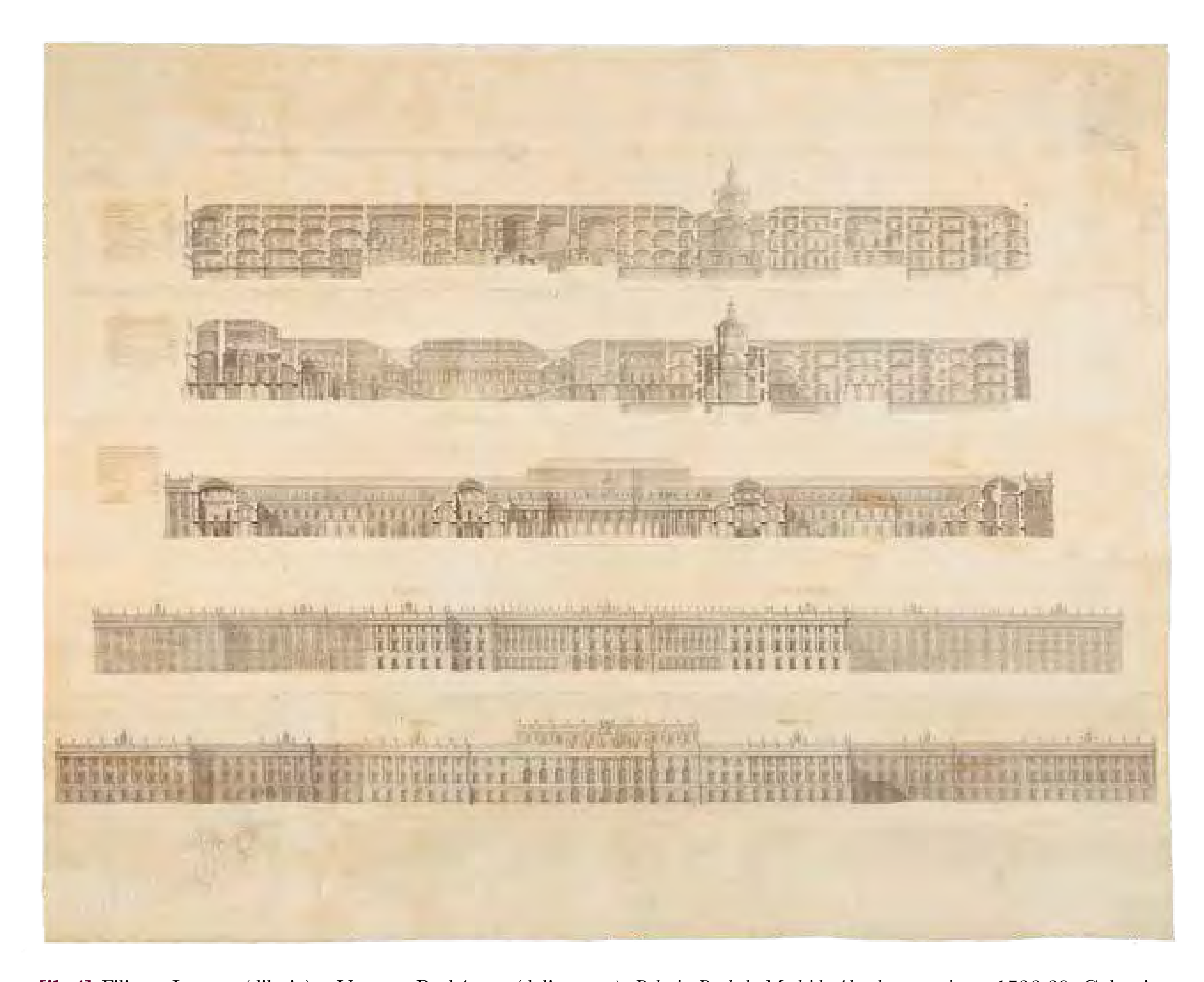
Se trataba de recuperar, con más de un siglo de distancia, el pulso perdido con Europa, lo que se realizó en un tiempo breve y prodigioso, ya fuera mediante la tardía fundación oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1752, en la que Ventura Rodríguez siempre participó de manera activa, aunque no exenta de polémicas, o gracias a la decisiva construcción del Palacio Real Nuevo de Madrid, encargado, en sus orígenes, al gran Filippo Juvarra **[il. 3]** –como a él se refería Piranesi, ya en su *Prima Parte di Architetture, e Prospettive* (Roma, 1743)–, después del incendio del viejo Alcázar de los Austrias. El arquitecto de Messina estuvo al frente del proyecto entre 1735 y 1736, planteando un palacio megalómano, verdadera ciudad regia y de carácter abstracto e ideal, tan académico como propio de cualquier monarca, cuya ejemplaridad fue extraordinaria en la arquitectura española, llegando a convertirse en una verdadera "escuela" de arquitectura, aunque sólo hubiese sido dibujado y organizado sobre papel o en maqueta. Y todo ello a pesar de que no se construyese jamás. Arquitecto y proyecto que marcaron, sin duda y de forma decisiva, la renovación, la puesta al día, de la arquitectura española.



[il. 3] Filippo Juvarra (dibujo) y Ventura Rodríguez (delineante), *Planta del Piso bajo del Palacio Real de Madrid*, 1735-36. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio.

Cultura arquitectónica y oficio de arquitecto

Lo importante, en este caso, es que un jovencísimo Ventura Rodríguez, ya formado, desde 1732, en las obras reales del palacio de Aranjuez, en contacto con arquitectos, artistas e ingenieros franceses e italianos (Étienne Marchand, Giovanni Battista Galluzzi, Giacomo Bonavia, etc.), y también de cultura y maneras tradicionales, gracias a la formación primera con su padre y maestro de obras, Antonio Rodríguez Pantoja[57], pero al tiempo precoz y magnífico dibujante y delineador de arquitecturas, como se decía por entonces, debió llamar la atención de Juvarra, que inmediatamente lo incorporó a su taller en Madrid para las obras del Palacio Real Nuevo, diseñando



[il. 4] Filippo Juvarra (dibujo) y Ventura Rodríguez (delineante*), Palacio Real de Madrid. Alzados y secciones*, 1736-39. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio.

incluso los planos **[il. 4]** para la construcción de la fascinante y enorme maqueta de su proyecto, aunque nunca se llevara a cabo el edificio[58].

En ese entorno cortesano y con la lección que había recibido en Aranjuez y, sobre todo, con Juvarra, pudo concebir el impulso para pensar en grande, como muestran tantos dibujos formativos conservados[59], de finales de los años treinta y la década de los cuarenta, con representaciones y proyectos de jardines regios, templos, capillas, catedrales, muchos de ellos versiones e interpretaciones de las soluciones de Juvarra para su proyecto del Palacio Real en Madrid. Son proyectos en los que mide su propia capacidad proyectual, su habilidad para componer espacios ideales y monumentales, ensayando motivos ornamentales claramente deudores del arquitecto de Messina y de otros ejemplos italianos y romanos, como si sintiese la necesidad imperiosa de desarrollar una actividad paralela e imaginaria, soñando arquitecturas y espacios colosales, mientras desempeñaba funciones subalternas como dibujante y aparejador en las obras del Palacio Real de Madrid e iniciaba, en 1744, su vinculación a la Junta Preparatoria de la Academia, en la que acabaría ocupando importantes cargos de responsabilidad[60].

57 Chueca, Goitia, 1988, 91-102.
58 Sobre la formación de Ventura Rodríguez, véase, en este mismo catálogo la introducción a la sección I, Rodríguez Ruiz, 235-236, con la bibliografía anterior.
59 Especialmente en la Biblioteca Nacional de España (Madrid): Rodríguez Ruiz, 2009d.
60 Al respecto, pueden verse, más adelante, las secciones primera y segunda del catálogo.

Juvarra y después, también, Giovanni Battista Sacchetti, sucesor de su maestro en el nuevo proyecto para el palacio regio, le influyeron notablemente en una nueva idea y concepción de la arquitectura, alejada de tradiciones nacionales recientes, aunque El Escorial, muy tempranamente, y la arquitectura herreriana, estuvieran presentes en sus consideraciones e ideas sobre la arquitectura[61].

Ventura Rodríguez estuvo atento, desde entonces, a la gran tradición europea del Renacimiento y del Barroco, que usó, como ya he mencionado, fundamentalmente mediante estampas, tratados y dibujos, a cuyo conocimiento accedió, sin duda, por medio de Juvarra y Sacchetti, además de los muy numerosos que poseía su amigo, el escultor y académico Felipe de Castro, que había reunido una magnífica biblioteca durante su estancia, como pensionado en Roma, entre 1733 y 1747, reconstruyéndola después[62]. De hecho, Ventura Rodríguez, como sabemos desde Jovellanos, conservó durante toda su vida, dos vistas del Campidoglio de Roma[63] dibujadas por Juvarra.

Ese uso de las estampas parece especialmente ejemplificado en el que Ventura Rodríguez hizo –como coleccionista apasionado de representaciones de arquitecturas ausentes de su conocimiento directo y en sus dibujos, proyectos y construcciones– de las de Gian Giacomo y Domenico de Rossi **[cat. 24-76-77]** y también de las de otros repertorios y tratados que figuraban en su biblioteca o en la de sus amigos –artistas, arquitectos o nobles, altos funcionarios de la monarquía e intelectuales–, de los de Domenico Fontana o Borromini a los de Carlo Fontana o Ferdinando Ruggieri. Tampoco olvidó los de su propio maestro Filippo Juvarra, algunas de cuyas obras, como se ha visto, también poseyó, incluidos su retrato por Agostino Masucci **[cat. 2]** o los dos dibujos, de 1709, con vistas del Campidoglio romano ya mencionadas y que, en cierta medida, parecen haberse inspirado precisamente en la vista del Porto di Ripetta (1706) de Alessandro Specchi[64], protagonista fundamental de los dibujos grabados en el *Studio d'Architettura Civile* y autor del proyecto y construcción del mencionado puerto romano y de la estampa citada.

El fascinante y riquísimo repertorio de estampas de arquitectura, fundamentalmente romana, reunido por Domenico de Rossi **[cat. 77]** –con la estrecha colaboración, entre otros, del arquitecto, dibujante y grabador mencionado, Alessandro Specchi–, en sus tres volúmenes del *Studio d'Architettura Civile*, publicados en la célebre *stamperia alla Pace* de la familia De Rossi, en 1702, 1711 y 1721, respectivamente, Ventura Rodríguez los conocía, además de otras obras de los mismos editores. Por otra parte, esos volúmenes los poseía en su biblioteca y fueron fundamentales en su formación y primeros proyectos de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, de la capilla del Pilar de Zaragoza[65] **[ils. 7, 32, 124-126, cat. 58-64]** a la capilla de San Julián y altar mayor en la catedral de Cuenca[66] **[ils. 74, 127-129, cat. 52-56]**, de su proyecto para la iglesia de San Bernardo en Madrid[67], de 1753 **[cat. 57]**, a la capilla de San Pedro de Alcántara[68] en Arenas de San Pedro (Ávila), de 1755 **[ils. 5 y 6]**, sin olvidar su excepcional obra del Sagrario de la catedral de Jaén[69] **[ils 2, 39, 138-142, cat. 94]**, ya de 1761.

De enorme influencia en arquitectos de la Europa del siglo XVIII[70], y especialmente en España, ya fueran italianos o españoles que trabajaron al servicio de la Monarquía Hispánica en los primeros decenios del

61 Rodríguez Ruiz, 2017a.
62 Bédat, 1969.
63 Jovellanos escribe, en su *elogio* de Ventura Rodríguez, que su sobrino, el arquitecto Manuel Martín Rodríguez, poseía como herencia de su tío un "además de un buen retrato de Juvarra dos dibuxos originales de su mano, que representan dos vistas del Capitolio, hechas de aguadas y en una manera tan libre y graciosa que prueban bien el superior gusto y destreza con que aquel insigne arquitecto manejaba la pluma. Las firmas que se leen en ambos dice así: Veduta del Campidoglio di Roma, come al presente si trova, disegnata da me n'el di 26 de Marzo 1709 Filipp. Iuvarra arquitecto." Citado en Jovellanos, 1790, 74. Los dibujos de Juvarra que describe Jovellanos y que habían pertenecido a Ventura Rodríguez, hoy no conservados, debían ser muy semejantes, si no es que eran copias, de los que se guardan en el Gabinetto Comunale delle Stampe de Roma. Sobre estos últimos pueden verse, entre otros, Pinto, 1980 y Kieven, 1991, 29-30. Sobre los dibujos de Juvarra conservados en la Biblioteca Nacional (Madrid), véase Delfín Rodríguez Ruiz, 2009d, con la bibliografía anterior.
64 Sobre el Porto di Ripetta de Alessandro Specchi véanse, entre otros, Ashby, 1927, 237-248 y Marder, 1980, 28-56.
65 Usón, 1990; Esteban Lorente, 1987 y en este mismo catálogo, véase Usón, 314-319.
66 Bermejo, 1977; Barrio Moya, 1983 y 1991; García Melero, 1989; Nicolau Castro, 2000 y en este mismo catálogo, véase Muñoz de la Nava, 320-325.
67 Rodríguez Ruiz, 2009a, 129-130.
68 Tejero Robledo, 1998 y Montes, 2003, 11-23.
69 Galera Andreu, 1975 y 1979 y en este mismo catálogo, véase Galera Andreu, 370-376.
70 Antinori, 2013.





[il. 5] Ventura Rodríguez, *Capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro* (Ávila), fachada exterior (arriba) y altar mayor del interior (abajo), 1755. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 6] Ventura Rodríguez, *Cúpula de la capilla del palacio de Boadilla del Monte* (Madrid), 1763-65.

Setecientos –muchos de ellos también responsables de la enseñanza académica a partir de mediados del siglo–, los volúmenes del *Studio* de Domenico de Rossi debieron servir para formar el *gusto*, ya fuera de príncipes y arquitectos o de aficionados y eruditos, pero también para prever o preparar, en su caso, el viaje a Roma y para recordarlo y usarlo después.

En este sentido, era habitual que las estampas pudieran servir también para la "invención" de obras cuyas referencias concretas pudieran estar "ausentes", en otros lugares –como ocurre con los ejemplos de las arquitecturas romanas representadas en el *Studio* de Domenico de Rossi–, permaneciendo el arquitecto "como si las tuviera delante de los ojos". Es decir, eran útiles sobre todo para "invenciones" de quien no hubiera viajado nunca a Roma[71], como era el caso de Ventura Rodríguez y de otros muchos, ya que les permitían proyectar mediante imágenes pensadas especialmente para ellos, con un riguroso control de los sistemas de representación arquitectónica en proyección ortogonal, con plantas, alzados y secciones, acompañadas de escalas.

Se trata de una cuestión que ya en el entorno académico de la Accademia di San Luca[72] y de Carlo Fontana[73] y sus discípulos (entre ellos, por supuesto, arquitectos como Juvarra o Specchi) era una forma canónica y académica de dibujar y proyectar la arquitectura[74], lo que habría de tener un papel fundamental en la misma Academia de Bellas Artes de San Fernando y en su esfuerzo por renovar la arquitectura en la estrategia política y cultural de la

monarquía, y aún antes de su fundación, en 1752, especialmente a partir de la presencia de Juvarra en España y, por tanto, en la manera gráfica de representar y proyectar la arquitectura por parte de Ventura Rodríguez.

Y no cuesta esfuerzo alguno imaginar a un arquitecto como el nuestro (y a otros muchos que nunca estuvieron en Roma) rodeado de decenas de láminas de la Roma barroca[75], de Bernini, Pietro da Cortona y Borromini a Carlo Fontana o Carlo Rainaldi, para componer sus proyectos, poniendo en evidencia su cultura visual y el estudio riguroso de los modelos a partir de esas representaciones arquitectónicas, como si cada imagen grabada pudiera dar razón de sus propias soluciones y ornatos o fragmentos de arquitectura, trazando, a partir de frases –detalles arquitectónicos – de distinto origen, un discurso propio: es decir, en este caso, una síntesis de la arquitectura romana leída en clave hispánica que acabó convirtiéndose en modelo académico en los años centrales del siglo XVIII.

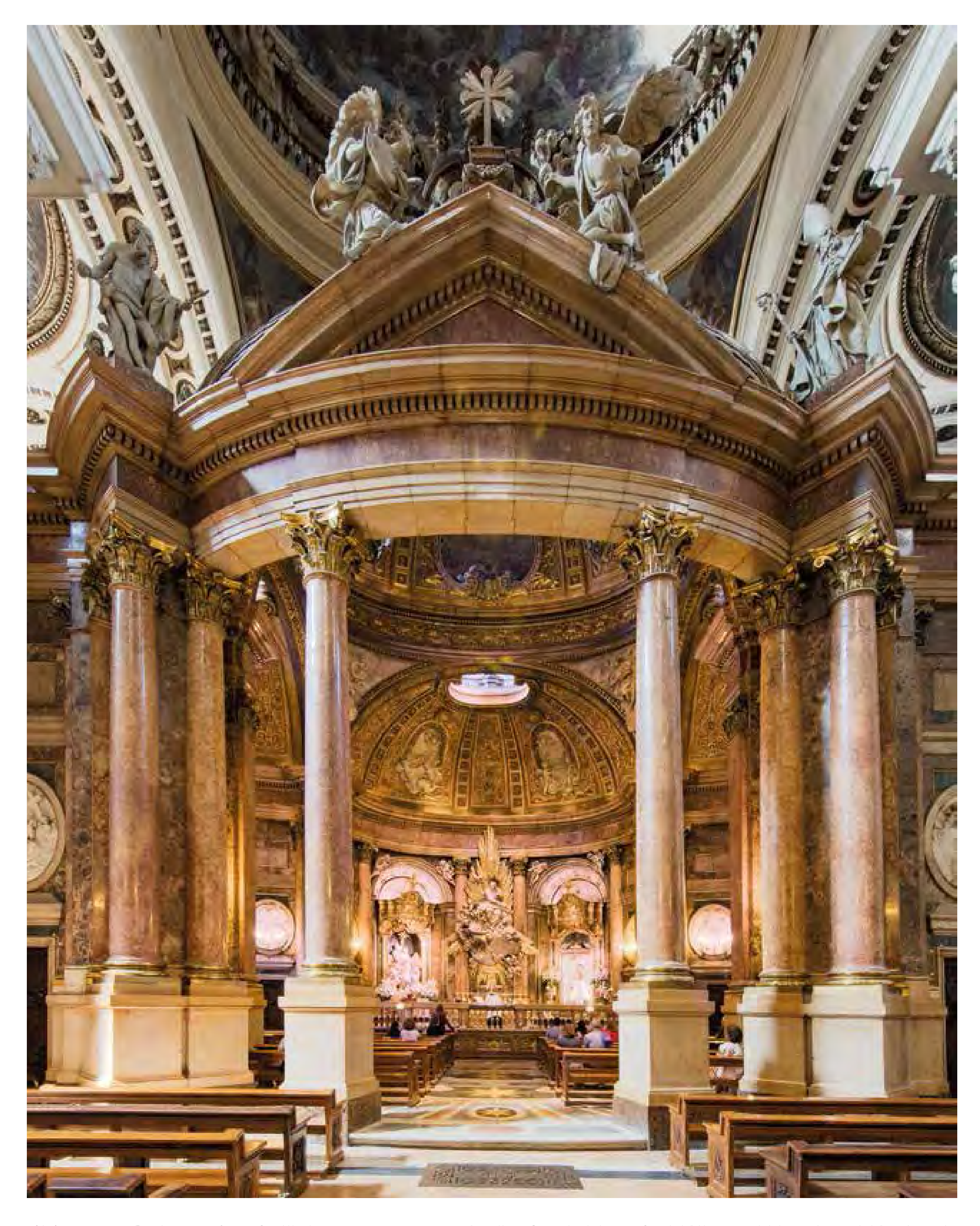
En ese sentido usó Ventura Rodríguez –y, antes que él mismo, algunos otros arquitectos– de obras de la *stamperia* de Rossi como el *Insigniun Romae Templorum* (1684) **[cat. 24]**, los *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?) de Giovanni Giacomo de Rossi **[cat. 76]** o el fundamental *Studio d'Architettura Civile* (1702,1712 y 1721) de Domenico de Rossi **[cat. 77]** para resolver sus proyectos. De hecho, en muchas ocasiones se remitía necesariamente, ya que jamás vio sus modelos reales, a las láminas de esas obras para defender sus propias ideas y soluciones, como ocurriera con motivo de su respuesta, en 1751, a las críticas a la que fueron sometidos sus planos para la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza **[il. 7]**. En ella se refería a iglesias, baldaquinos y altares romanos con tanta soltura que parecía que los hubiera conocido directamente, del baldaquino de San Pietro de Bernini, al del "Cavº. Carlos Rainaldi en el que hizo en la misma ciudad en Santa María de la Escala, y el Cavº. Carlos Fontana en el de la Transportina, sin referir otros ejemplares que, además de los citados, son vivos ejemplos de los profesores", añadiendo, en su defensa, menciones a Sant'Andrea al Quirinale y Santa Maria Assunta en Ariccia, de Bernini, así como Santa Maria di Monte Santo y Santa Maria dei Miracoli en la Piazza del Popolo, y también una particular referencia a Borromini:

> "Que muy repetidos y aprobados ejemplares de antiguos y modernos hay en Roma que defiendan estar bien adaptadas las cabezas grandes con alas de Querubines, particularmente en las obras del Cavº. Borromini, así en la iglesia de San Juan de Letrán...como en la célebre iglesia de San Carlos a las Cuatro Fuentes, en la Sapienza y en otras..."[76].

Todo lo cual confirma su conocimiento preciso de las obras de Gian Giacomo y de Domenico de Rossi mencionadas, especialmente el *Studio d'Architettura Civile*, aunque también poseía en su biblioteca la *Opera del Caval. Francesco Borromini Cavata dei suoi originali cioè La Chiesa, e Fabrica della Sapienza di Roma* (Roma, 1720) **[cat. 74]** y la obra de Borromini, especialmente la San Carlo alle Quattro Fontane de Roma, ya ha sido mencionada, en numerosas ocasiones, en relación a su iglesia de San Marcos en Madrid (1749), con independencia de que la fachada constituya una versión simplicada de la de Bernini en Sant'Andrea al Quirinale, sustituyendo la disponsición convexa del arquitrabe, soportado por dos columnas exentas que configuran la puerta de acceso a la iglesia romana, por una puerta más convencional.

No parece casual, por tanto, que en 1748 presentara, con motivo de su nombramiento como académico de mérito de la Accademia di San Luca di Roma, un magnífico proyecto para una catedral[77] en el que sintetiza toda su cultura arquitectónica romana, conocida mediante las colecciones de estampas mencionadas y especialmente

71 Rodríguez Ruiz, 2003b.
72 Marconi, Cipriani y Valeriani, 1974 y Hager, 1981.
73 Braham y Hager, 1977.
74 Véanse, entre otros, los estudios de Kieven, 1991; Curcio y Kieven, 2000 y Dardanello, 2008.
75 Fagiolo y Portoghesi, 2006.
76 Chueca Goitia, 1942; Reese, 1976a; Fernández Alba, 1983. La documentación citada se encuentra en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, 2-33-1, transcrita ahora en Esteban Lorente, 1987.
77 Los dibujos del proyecto de Ventura Rodríguez fueron reproducidos en Marconi, Cipriani y Valeriani, 1974, 2, ils. 2169-2171. Al respecto de los mismo véanse Kubler, 1957, 244; Oechslin, 1970, I, 393-442; Reese, 1976a, 48-53; Sambricio, 1981, 121-147; Rodríguez Ruiz 2002, 221-223 y, en este mismo catálogo, Marías, 91-115 y Rodríguez Ruiz, 244-251.



[il. 7] Ventura Rodríguez, *Santa Capilla*, h. 1750-53. Zaragoza, Basílica-Catedral de N[tra] S[ra] del Pilar. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

las de Gian Giacomo y Domenico de Rossi. El proyecto para la Accademia di San Luca, con evidentes ecos de la cultura arquitectónica italiana, del San Pedro del Vaticano de Michelangelo y Carlo Maderno a Bernini, de Borromini y Rainaldi en Sant'Agnese in Piazza Navona o a Filippo Juvarra en la Basilica della Superga, cerca de Turín, así como de Bernardo Vittone y su proyecto para un *Templo de Moises*, de 1733, estampado posteriormente en 1760[78] .

Ventura Rodríguez parecía reunir, como en un compendio, como en un tratado dibujado, su experiencia y sus conocimientos arquitectónicos en esos años, adquiridos tanto en la consulta de tratados y repertorios de estampas como con los maestros italianos y franceses de las obras reales. Una cultura, por otro lado, de marcado sabor académico, no muy alejada de los modelos que se manejaban en la propia Accademia di San Luca de Roma durante los años centrales del siglo XVIII.

Pero para comprender mejor el significado histórico del proyecto de Ventura Rodríguez para ese "templo magnífico", como él mismo lo denominara, o catedral para Madrid –idea que ya había previsto Sacchetti[79] para el entorno de su proyecto para el Palacio Real Nuevo y que debía estar en el aire de los sueños de Felipe V–, cabe recordar que por esas mismas fechas (entre 1748 y 1750), en Roma y desde Roma, un compañero en las obras del Palacio Real y en la Academia, con el que mantuvo una difícil relación, José de Hermosilla, proyectaba sendos proyectos de catedral que, enviados, comentados y criticados en la Academia de Madrid, suponían un contrapunto de las ideas del arquitecto de Ciempozuelos, es decir, casi de las ideas hegemónicas que sobre la arquitectura mantenían contradictoriamente sus primeros profesores: Giovanni Battista Sacchetti, Giacomo Pavia y François Carlier. Con independencia de que Ventura Rodríguez o Diego de Villanueva, si los vieron, que seguro que así fue, pudieran disentir, como fue habitual también después. La enemistad entre los tres fue extraordinariamente representativa y elocuente de los debates que se planteaban en la arquitectura española de esos años, no sólo por cuestiones personales, sino profesionales, conceptuales e institucionales.

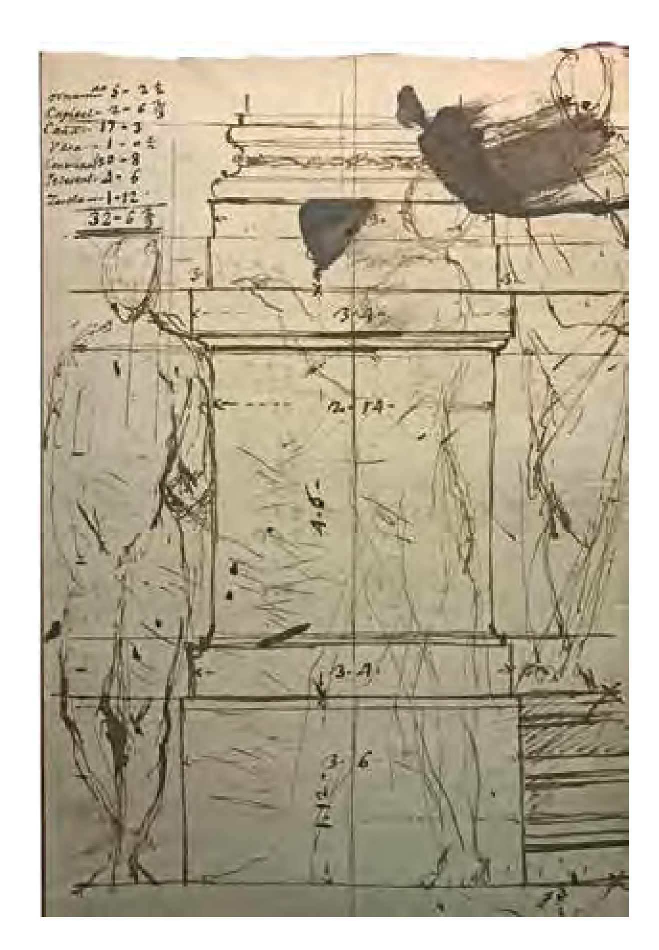
Por otra parte, a pesar de ese reconocimiento como Accademico di Merito por la romana Accademia di San Luca, la fortuna del arquitecto fue siempre desigual, como lo fue su relación con Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la que, sin embargo, llegó a cumplir un papel muy importante durante los años de la Junta Preparatoria y, sobre todo, a partir de 1752, con la fundación de la misma durante el reinado de Fernando VI. Papel que continuaría desempeñando durante los primeros años del reinado de Carlos III, siendo nombrado Director General de la Academia en 1766 y, posteriormente, en 1775. Podría decirse, sin embargo, que es precisamente ese periodo, entre 1744 y finales de los años sesenta, el más brillante del arquitecto, tanto por lo construido como por lo proyectado, por lo discutido como por lo teorizado en multitud de informes, ocasionales algunos, otros fundamentales para conocer su cultura e ideas sobre la arquitectura, ya fuera con la excusa de sus propios proyectos o con sus intervenciones en arquitecturas históricas, que fueron extraordinariamente variadas, polémicas y complejas. A pesar de que esa última, la condición de teórico de la arquitectura de Ventura Rodríguez, pudiera resultar sorprendente para muchos.

En su trayectoria, representada por tantos dibujos formativos, ideas figurativas de proyectos teóricos e imaginarios, así como en los que le correspondió hacer como dibujante de sus primeros maestros (Juvarra y Sacchetti, fundamentalmente) y los que hizo como proyectos propios, aunque no se construyeran, puede rastrearse sin dificultad alguna su evolución, sus cambios, sus maneras de pensar gráficamente la arquitectura y el proyecto, pendiente de modelos europeos, especialmente italianos y romanos, como sabemos. Cultivó, además, todas las tentaciones y habilidades gráficas y figurativas de orden proyectual, del boceto o el apunte ágil, en el que era un consumado maestro **[il. 8]** –aunque no ha sido frecuente que se haya considerado ese rasgo de su actividad–, al dibujo acabado de presentación, académico y normativo, en proyección ortogonal, como era preceptivo institucionalmente y conocía sobradamente, como se ha visto[80].

78 Rodríguez Ruiz, 2002, 231 e íd., en este mismo catálogo, 244-251, a propósito de su proyecto para la Accademia di San Luca.

79 Plaza, 1975.

80 Rodríguez Ruiz, 2009c.





[il. 8] Ventura Rodríguez, *Dibujo para el proyecto de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza*, h. 1755-52. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca (izquierda) y Ventura Rodríguez, *Basílica del Pilar de Zaragoza. Alzado de la fachada*, detalle, 1750-53. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo (derecha).

Éstos últimos son los más conocidos y, sin duda, a partir de mediados de los años sesenta, los más habituales, como confirma tantos proyectos, además de los que tuvo que realizar necesaria e institucionalmente cuando fue nombrado, en 1764, Arquitecto y Fontanero Mayor de la Villa de Madrid, sustituyendo a Sacchetti, fallecido ese mismo año, y, sobre todo, cuando lo fue como Arquitecto supervisor del Consejo y Cámara de Castilla, en 1766, además de ser propuesto como Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando también en 1766, entre otros encargos privados, incluida su relación con el Consejo de la Inquisición, especialmente significativa en su proyecto para la construcción de su palacio, no construido, al final, según sus planos, en Madrid, en 1782[81] **[cat. 148]**. Es más, también su condición de arquitecto del Consejo de la Inquisición ha servido para que haya quien le ha añadido el calificativo de "arquitecto inquisitorial", además los reproches anacrónicos, ya citados, de arquitecto que "nunca viajó a Roma", incompetente en el trazo de sus elipses y plantas ovales o arquitecto menor, lo que constituye toda una suma de desatinos propios de lo que Tafuri llamara "crítica operativa", como ya he señalado.

Es posible, que su enorme y desbordante actividad, especialmente la vinculada al Consejo de Castilla[82], haga más que probable que muchos de los planos conservados de sus proyectos fueran dibujos de su estudio, de autoría colectiva o compartida, aunque conociendo su dedicación y pulcritud, más bien cabe pesar que todos salieron de su mano, aunque muchas copias, necesarias, administrativa y constructivamente, habrían sido realizadas, como es lógico, por los arquitectos vinculados a su estudio y otros colaboradores[83]. Es decir,

casi como en una verdadera Academia paralela a la de San Fernando, aunque regida con principios similares, tanto conceptuales como los relativos al sistema de representación en proyección ortogonal (plantas, alzados y secciones, lavados con sombras uniformes y colores codificados de antemano, incluso para distinguir lo nuevo de lo viejo). Sabatini, desde su llegada a Madrid, con Carlos III, haría otro tanto, en relación a obras de patrocinio regio, ya fuera en su calidad de arquitecto o de ingeniero militar[84].

Así, Ventura Rodríguez, utilizó todos los medios que conocía para pensar, imaginar y proyectar la arquitectura, entre apuntes y bocetos, dibujos de presentación en proyección ortogonal, o los realizados, en sus primeros años, en perspectiva a vuelo de pájaro[85], tan deudores de su maestro Juvarra, que no sólo le regaló las dos vistas ya mencionadas del Campidoglio romano, sino que a principios del siglo XVIII ya reintrodujo[86] las vistas en perspectiva en los concursos académicos de la Accademia di San Luca, lo que supuso una revolución para imaginar la arquitectura, como después reafirmara, en 1743, Piranesi. Y todo ello, a pesar de la rígida separación que la Accademia di San Luca o la de París establecían entre la representación en proyección ortogonal (propia de arquitectos) y la proyección en perspectiva (propia de pintores), sobre todo por convicción e imposición convencional de su maestro en Roma, Carlo Fontana, mantenida desde Rafael a comienzos del siglo XVI.

La imagen del arquitecto

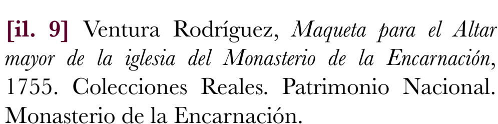
Además, no puede olvidarse que también tuvo un especial interés en completar sus proyectos en su proceso de realización, del boceto al dibujo de presentación, con las maquetas[87] **[il. 9, cat. 56]**, tarea a la que dedicó una atención especial desde que dibujase la del proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid[88], además de las de la capilla del Pilar de Zaragoza, la del altar-transparente de san Julián Cuenca o la de los altares de la iglesia de la Encarnación en Madrid[89] **[il. 10]**, entre otras conservadas.

Bien mirado, Ventura Rodríguez quiso, qué duda cabe, ser recordado como un arquitecto pendiente de sus dibujos, proyectos y maquetas, incluso cuando atendía, ocioso y atento, a la vez, como algún retrato nos confirma, las obras que tenía pendientes o entre manos. Desde luego lo que sí quiso fue ser recordado –el *Elogio* de Jovellanos, publicado en 1790, es una prueba inequívoca, además de la atención que le dedicara, todavía activo nuestro arquitecto, Antonio Ponz en los volúmenes de su *Viage de España*[90] –y, posiblemente, sea, además, uno de los arquitectos españoles de su época de los que más retratos se conservan. Así, Francisco de Goya –que le conoció en la Academia y, sobre todo, al final de su vida y en relación con el infante don Luis de Borbón **[cat. 127]** y su corte exiliada en Arenas de San Pedro, cuyo palacio proyectó Ventura Rodríguez en 1778-1779[91]- pudo retratarle en 1784, y de manera muy expresiva [Estocolmo, Nationalmuseum]. Es decir, el mismo año en el que realizara el magnífico retrato de *La familia del infante don Luis de Borbón* (Parma, Fondazione Magnani-Rocca, del que se conserva una copia, de menor tamaño[92] **[cat. 130]**.

El retrato de Goya, que representa a Ventura Rodríguez sujetando en su mano izquierda la planta de la capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza **[cat.1]**, le fue encargado al pintor por María Teresa de Vallabriga y Rozas, esposa del infante desde 1776, con el fin de regalárselo, lo que también da idea de los especiales vínculos que mantuvieron el príncipe y su arquitecto, al menos desde que proyectara su palacio-villa de Boadilla del

81 Díez Cuevas, 1998.
82 Véase en este mismo catálogo, Reese, 49-70.
83 Sambricio, 1986.
84 Rodríguez Ruiz, 1993, con la bibliografía anterior.
85 Rodríguez Ruiz, 2009c.
86 Hager (dir.), 1981; Kieven, 1991 y Rodríguez Ruiz, 2009d.
87 Aunque la bibliografía es enorme, véanse ahora el magnífico volumen coordinado por Millon, 1999 y Frommel, 2015, si bien este último presenta ausencias historiográficas extraordinariamente notables, de Massimo Scolari a Jacques Guillerme, entre otros muchos estudios anteriores.
88 Mairal Domínguez, 2012, 34-53.
89 Moleón Ortega, Sancho, 2017, 60.
90 Véase, en este catálogo, el ensayo de Pérez Gallardo, 207-229, con la bibliografía anterior.
91 En este catálogo, véanse Rodríguez Ruiz,433-444 y Bonet Correa, 435-441, respectivamente y con la bibliografía anterior.
92 Colección Luis Ruspoli (Madrid)





[il. 9] Ventura Rodríguez, *Maqueta para el Altar mayor de la iglesia del Monasterio de la Encarnación*, 1755. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Monasterio de la Encarnación.



[il. 10] Ventura Rodríguez, *Interior de la iglesia del Monasterio de la Encarnación* 1755. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Monasterio de la Encarnación

Monte. La convencional y tópica composición del retrato, con independencia de sus cualidades pictóricas y la penetrante y muy orgullosa mirada del arquitecto, tal como la recoge Goya, permite concluir dos cuestiones relevantes. La primera, que el arquitecto, pasados más de treinta años desde el proyecto y construcción de la mencionada capilla, la seguía considerando una de sus obras más memorables y con ella en las manos quería ser recordado, sobre todo ante el infante don Luis de Borbón. El retrato fue pintado un año antes de su muerte en 1785, cuando ya se suponía y se afirma aún que, desde hacía tiempo, había atemperado su ánimo barroco romano y juvarriano, corrigiéndose a sí mismo con la influencia de Herrera y con el dominio de un lenguaje más desornamentado, filojansenista[93] a veces, neorrenacentista y arcádico, como he señalado más arriba, aunque nunca neoclásico en un sentido histórico ni mucho menos racionalista, como se han solido interpretar su arquitectura y sus ideas defendidas o realizadas a partir de los años sesenta y setenta. Es más, al propio infante le regaló, en esos primeros años ochenta, otra versión nueva de los planos de la capilla de la de Virgen del Pilar[94], ya construida, pero entendiéndolos como un recuerdo, como un autorretrato de su arquitectura, de su condición de arquitecto. Incluso no es imposible que los realizara al tiempo que Goya estaba haciendo su retrato, es decir, entre 1783 y 1784.

La segunda cuestión a la que me refería es que, sin duda, la relación del arquitecto con su mecenas y nuevo "príncipe" debió constituir algo así como un doble retrato de sus exilios y reinos propios, paralelos y relativamente



[il. 11] Francisco de Goya, *Borrón del infante don Luis con el arquitecto Ventura Rodríguez*, 1783-84. Colección particular.

marginales, por nuevos o por ser simplemente un retrato de la época, los dos alejados simbólicamente de la corte y de sus proyectos, dinásticos, en un caso, arquitectónicos en el otro, por Carlos III. Bien es cierto que por diferentes motivos, como recientemente propusiera Calvo Serraller[95] en relación al infante don Luis de Borbón. También es verdad que Ventura Rodríguez tan sólo fue apartado de cualquier responsabilidad directa en las obras reales, en manos de Sabatini a partir de 1760. Es decir, casi desde que llegara el nuevo monarca, en 1759, procedente de Nápoles.

De hecho, para reafirmar esa relación entre el arquitecto y el infante, es decir, en términos de leyenda de artista, entre el arquitecto y el príncipe[96], que se remontaba a comienzos de los años sesenta, con la construcción por Ventura Rodríguez del palacio (villa-casa de campo-cazadero) de Boadilla del Monte (Madrid), realizado entre 1762 y 1765, se conserva un boceto para un retrato, pintado también por Goya un poco antes de el de Estocolmo, es decir, en 1783-1784. El boceto presenta una factura muy suelta[97] y en él aparecen el infante ante una lápida y, detrás, su arquitecto, con un plano entre las manos, posiblemente para el palacio de La Mosquera en Arenas de San Pedro (Ávila)[98]. Retrato doble **[il. 11]** de enorme significado, incluido el propio de la corte casi privada y familiar a la que pertenecían tanto Goya[99], a partir de 1783, como Luis Paret **[cat. 128]**[100], pintor y arquitecto que tuvo una

93 Véase el magnífico ensayo de Rodríguez de Ceballos, 1988, 114-127.
94 Junquera y Mato, 1996, 162-165; Ruspoli, 2012. Los dibujos se conservan en la Colección Enrique Ruspoli y fueron reproducidos por Junquera y Mato en las páginas mencionadas.
95 Calvo Serraller, 2012.
96 Rodríguez Ruiz, 2014b.
97 Gassier-Wilson, 1970, cat. 213; Gudiol, 1980. I, 253, entre otros. El pequeño boceto (27 x 21 cm) pasó por distintos propietarios y se conservaba en la Colección Guerlain (París) al menos hasta 1979, fecha en la que fue subastado.
98 Los dibujos y planos para el Palacio de la Mosquera en Arenas de San Pedro se conservan en la colección Enrique Ruspoli y el Archivo General Militar, en Madrid [cat. 134-137], reproducidos en varias ocasiones y referenciados en este mismo catálogo.
99 Mena, 2012.
100 Calvo Serraller, 1996, con la bibliografía anterior.

más que estrecha vinculación con el infante desde los años sesenta, que le había pensionado en Roma de forma particular, como es sabido, así como Ventura Rodríguez o el músico Luigi Boccherini. Paret no sólo parece que se formó con un familiar del arquitecto, el trinitario Bartolomé de San Antonio, y aunque pertenecieran a generaciones distintas, el pintor tuvo oportunidad de conocer a Ventura Rodríguez, no sólo como alumno en la Academia, a partir de 1756, sino que debieron coincidir en la primera corte privada y en el entorno del infante don Luis de Borbón en Boadilla del Monte, a comienzos de los años sesenta. Un largo paréntesis, pendiente de la vida del infante don Luis, les separó, en exilios distintos los tres, como es conocido, pero al final, las aguas, convertidas en arquitectura, les volvieron a vincular con ocasión de unos de los últimos proyectos de Ventura Rodríguez, el acueducto de Noaín (1782)[101] **[cat. 150]**, y las fuentes que diseñara Luis Paret para recibir esas aguas en Pamplona[102] **[il. 58]**.

También enormemente interesante, aunque mucho menos conocido, es el retrato de Ventura Rodríguez **[cat. 126]** que realizó, posiblemente en torno a 1780, el pintor francés Charles-Joseph Flipart, formado además en Venecia con Jacopo Amigoni[103], antes de venir a España. El retrato, que siempre perteneció al infante dos Luis de Borbón[104] y su familia, es insólito por diferentes motivos, que tienen que ver, de nuevo y en primer lugar, con la especial relación que mantuvo con el infante, como si hubiera sido su arquitecto de cámara, casi personal, desde que proyectara la joya que era y es Boadilla del Monte **[ils. 155-157]**. Así como también lo hiciera en las sucesivas remodelaciones de palacios y casas en los que vivió después de su matrimonio, en 1776, con María Teresa Vallabriga, desde Cadalso de los Vidrios a Velada y, por fin, en el palacio de La Mosquera, en Arenas de San Pedro **[il. 12, cat. 136-139]**[105], aunque quedara inacabado.

Pues bien, el retrato de Flipart, además, presenta una iconografía poco habitual en los retratos de arquitectos, tal vez debido a su proximidad y amistad con el infante don Luis de Borbón. Así, es representado como si de un noble o príncipe cazador se tratase –de nuevo la leyenda de artista, de las relaciones entre príncipes y arquitectos, como si fueran intercambiables[106], sobrevuela en esta imagen–, aunque a sus pies se encuentran los verdaderos atributos de su profesión y condición, fragmentos de una basa y una columna. Pero, sobre todo, a su derecha, y parece señalarlo con su mano, hay un edificio en construcción, y, al fondo, un edificio entre palladiano y clásico, a la manera de Poussin, que es, sin duda, una recreación propia de Flipart, francés y formado en Venecia.

La idea de villa, con Palladio y Venecia en la memoria, pesaran en su arquitectura y en sus proyectos para el infante don Luis no es observación nueva, especialmente en el caso de palacio de Boadilla del Monte, tan deudor en sus fuentes en forma de arco de triunfo, **[il. 13]**, por otra parte, del lenguaje de Vanvitelli en Caserta[107], especialmente en la solución de los brazos, en forma de exedra, que se abren ante el palacio napolitano. Por otra parte, su palladianismo difuso no sólo lo confirman su biblioteca y colecciones de estampas, sino también su proyecto ideal de palacio, de 1740-1745, basado en una relectura del Palazzo Chiericati de Vicenza a partir de la estampa de *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia, 1570)[108], que hasta tiempos recientes continua siendo identificado incomprensiblemente como un proyecto para el Palacio de Liria, hoy de Alba, en Madrid[109]. Se trata de un genérico, preciso a veces, palladianismo que ya ha sido comentado en diferentes ocasiones y que fue usado por Ventura Rodríguez en la presencia de retrocoros y pantallas de columnas detrás del altar mayor que tantos de sus proyectos plantean, desde su iglesia para San Bernardo (1753), en Madrid, o el proyecto para la catedral de El Burgo de Osma (1755) a su proyecto para San Francisco el Grande, de 1761 **[cat. 89]**, pasando por el convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid (1759-1760) **[il. 14, cat. 69 y 70]** o el no construido y

101 Yárnoz, 1944.
102 Véase, en este mismo catálogo, Almoguera, 145-167.
103 Luna, 1981, 1121-1138.
104 El retrato ha permanecido siempre en las colecciones de sus herederos, hoy en la colección Enrique Ruspoli (Madrid)
105 Tejero Robledo, 1998; Domínguez Fuentes, 2009.
106 Rodríguez Ruiz, 1995 y Rodríguez Ruiz, 2014b, con bibliografía.
107 Hersey, 1983 y De Seta, 2000, entre otros.
108 Véase, más adelante, en este catálogo, la introducción a la sección II, de Rodríguez Ruiz, 273-275.
109 Sobre este error, ya llamé la atención en Rodríguez Ruiz, 2009c, 126-127.



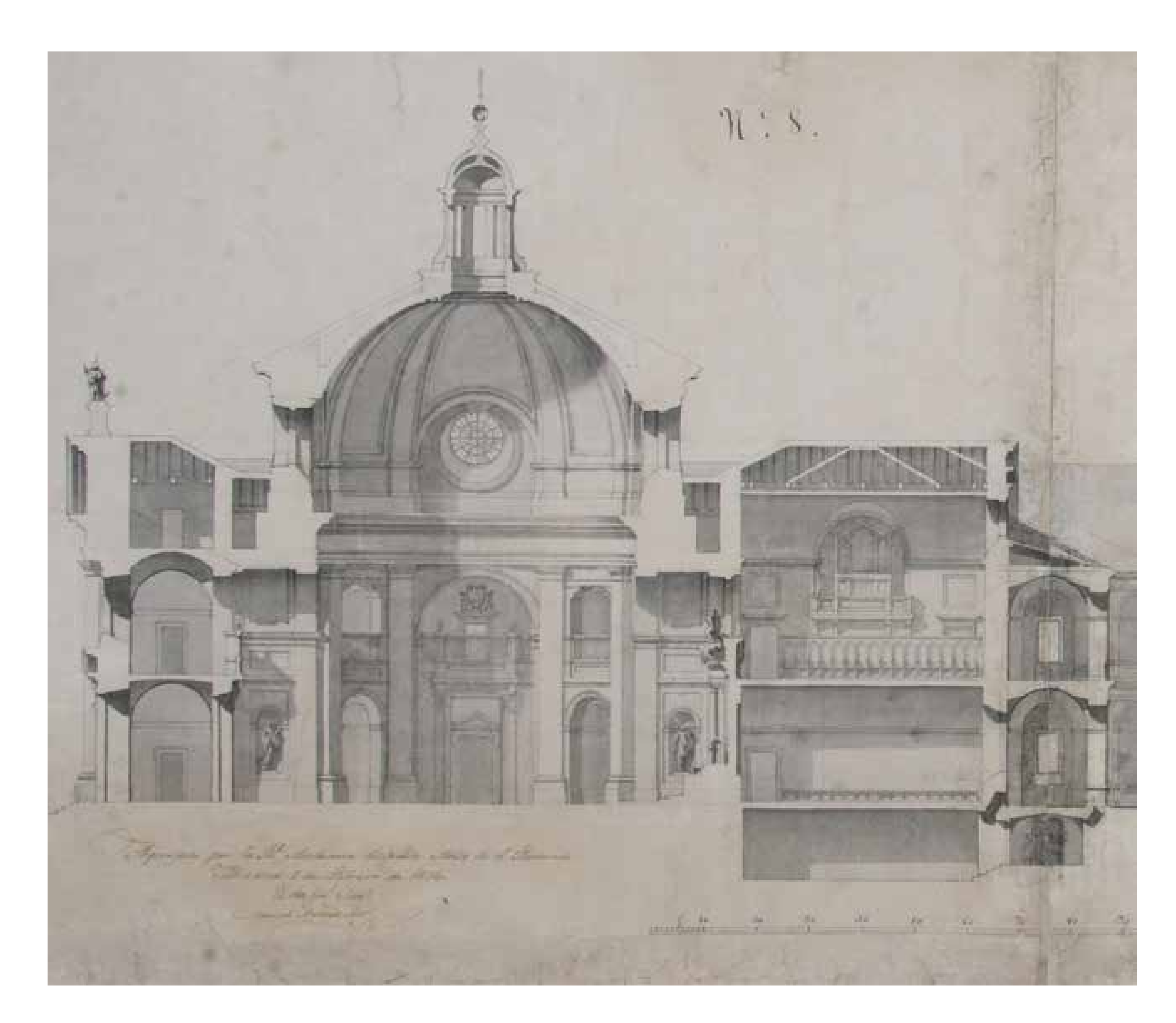


[il. 12] Ventura Rodríguez, *Fachada principal* (arriba) y *escalera* (abajo) del palacio de La Mosquera en Arenas de San Pedro (Ávila), 1776. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.





[il. 13] Ventura Rodríguez, *Fuente del palacio de Boadilla del Monte*, Madrid (arriba), 1763-65 y Luigi Vanvitelli, *Palazzo Reale di Caserta*, Nápoles (abajo), h. 1756.



[il. 14] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el Convento de los Padres Agustinos Filipinos de Valladolid. Sección,* (detalle), 1760. Valladolid, Real Colegio Seminario PP. Agustinos Filipinos.

magnífico para el Colegio Mayor de San Ildefonso, en Alcalá de Henares, de 1762 **[cat. 106 y 107]**[110], sin olvidar sus reformas para la tardía iglesia de La Orotava[111], en Tenerife, de 1782 **[cat. 146 y 147]**, o para el presbiterio de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús en Madrid (1768-1770), después colegiata de San Isidro **[cat. 97]**, con retrocoro incluido[112]. Colegiata para la que, además, proyectó un nuevo altar **[cat. 93]**, después de la expulsión de los jesuitas en 1767 por Carlos III, como ya se sabía por dibujos, acuarelas, pinturas y fotografías, además de la documentación conservada al respecto. Un dibujo, bellísimo e inédito, para el altar con las dos urnas con los restos de san Isidro y santa María de la Cabeza, puede ser conocido ahora **[il. 15]**.

110 Sobre este proyecto, véase Rivera Blanco, en este mismo catálogo, 326-329, con la bibliografía anterior. En relación al neopalladianismo y filojansenismo de los coros situados por Ventura Rodríguez, al menos desde 1753, detrás del altar mayor, rompiendo así una tradición secular hispánica, véase Rodríguez de Ceballos, 1988. Es cierto, sin embargo, que en esa decisión litúrgica, religiosa y arquitectónica se le anticipó, en 1749 y 1750, José de Hermosilla, en su proyecto de catedral ideal y teórico contenido el tratado de *Architectura Civil* (Roma, 1750) [cat. 38] sobre el que puede verse, en este catálogo, Rodríguez Ruiz, 244-251, con la bibliografía anterior.

111 Hernández Perera, 1950.

112 Véanse, en este mismo catálogo, las ilustraciones y los ensayos de Reese, 49-70 y Pérez Gallardo, 442-449.



[il. 15] Ventura Rodríguez, *Dibujo para el Altar mayor de la Colegiata de San Isidro*, h. 1768-1770. Madrid, Colección particular.

Si el retrato de Flipart, con toda su enorme complejidad iconográfica, y de composición y técnica francesa y veneciana, nos ha permitido confirmar el palladianismo de algunos de sus proyectos para iglesias, colegiatas, catedrales o palacios, además de vincular esas disposiciones arquitectónicas al filojansenismo que tuvo un protagonismo nada menor en la cultura religiosa y artística en España durante esta larga y contradictoria época., lo fascinante es que el retrato de Goya de nuestro arquitecto, realizado en 1784, fue copiado, diez años después, por Zacarías González Velázquez y se conserva en la Academia de San Fernando **[cat. 1]**, sin duda por iniciativa de la institución, que quería recordar así a uno de sus arquitectos que mayor protagonismo tuvo en la misma, a pesar de sus conflictos, polémicas y adversidades.

Es cierto que hacía sólo cuatro años que Jovellanos había publicado su *Elogio* sobre Ventura Rodríguez, pero, sin duda, debió influir y de manera muy notable en la decisión de hacer una copia del mencionado retrato. Es más, ya dos años antes, en 1792, una fecha clave en su propia historia[113], con Goya y Juan de Villanueva como protagonistas, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había convocado el concurso de grabado calcográfico, tradicional desde 1757, proponiendo el tema con el fin de abrir una lámina de cobre "del retrato del célebre arquitecto Don Ventura Rodríguez", pintado por Goya. Que la Academia, en esas fechas, pudiera considerar al arquitecto, fallecido en 1785, y a Goya, autor del retrato mencionado de 1784, como merecedores de ser protagonistas del concurso, no deja de ser significativo, ya que el artista aragonés se convertía así en el único pintor vivo, en esa época, que mereció el privilegio de que una de sus obras fuera grabada por la Academia. Es verdad, como se ha visto, que el *Elogio* de Jovellanos o las observaciones de Ponz, en su *Viage de España*, no debieron ser ajenos al tema del concurso, aunque su resultado fuera algo desigual[114], recibiendo el primer premio Blas Ametller y una mención al otro grabador reconocido en la convocatoria mencionada, Manuel Esquivel.

Si estos datos, nos hablan, con elocuencia, de la importancia de Ventura Rodríguez en la memoria e historia de la Academia, no debe obviarse que el más importante, aunque el de Flipart constituya todo un relato biográfico y conceptual, fue el de Goya (1784) y, después, al menos institucionalmente, la copia de Zacarías González Velázquez (1794). Este mismo pintor, por otro lado, realizó otro retrato de Ventura Rodríguez, que suele fechar en torno a 1800[115], pero con una iconografía distinta **[il. 16]**. En efecto, conservado en el Museo del Prado y procedente de la colección de la marquesa de Bermejillo, el retrato presenta a Ventura Rodríguez en una disposición similar al de Goya, que había copiado el propio Zacarías González Velázquez en 1794, pero ahora la composición es más sencilla, sin la columna que abría y creaba el espacio en el retrato original del primero. Sin embargo, lo que es más que significativo es que el arquitecto sostiene en su mano izquierda un proyecto distinto al de la capilla del Pilar de Zaragoza. Ahora se trata de un detalle (la zona del trascoro) de la planta de su proyecto para una de las obras más queridas por Ventura Rodríguez, al decir de Jovellanos en su *Elogio* (Madrid, 1790), como fue la del santuario y colegiata de Nuestra Señora de Covadonga, no construida, tan solo iniciada, como tantos otros de sus proyectos.

El proyecto está fechado en 1779, después de que, dos años antes, el anterior santuario hubiese sido destruido por un incendio. Aunque ahora no se conoce su paradero, Chueca Goitia pudo fotografiar los siete dibujos, publicarlos y estudiarlos en 1943[116], por entonces propiedad del arquitecto Jerónimo Junquera Ibrán, que los poseía por descendencia familiar del arquitecto y discípulo de Ventura Rodríguez, Manuel Reguera, encargado de dirigir unas obras nunca concluidas. Que el dibujo de la planta figure en el retrato de González Velázquez, en esas fechas en tono a 1800, es relevante por varios motivos. En primer lugar, fue Campomanes, desde el Consejo de Castilla, quien propusiera a nuestro arquitecto como responsable del nuevo proyecto. Si la relación entre ambos ya ha sido mencionada, así como la frecuente asistencia de este último a la tertulia del primero, en la que también

113 García Melero, 1992.
114 Carrete, 1983, 108.
115 Núñez, 2000, 212, lámina 53.
116 Chueca Goitia, 1943 y Reese, 1977, entre otros.



[il. 16] Zacarías González Velázquez, *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez*, h. 1800. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

participaba el asturiano Jovellanos, puede comprenderse mejor, como señalara Chueca, que éste, en su *Elogio*, prácticamente el único proyecto que describió detenidamente fuera el de Covadonga.

Es más, debió asistir a su génesis y contemplar la ejecución de los planos, lo que explicaría su entusiasmo por el mismo[117]. No cabe duda de que la biografía de Jovellanos debió causar una profunda impresión en los ámbitos cortesanos y académicos. De este modo, se entiende que la propia Academia de Bellas Artes de San Fernando no sólo propusiera para el concurso de grabado, en 1792, el retrato de Goya, sino que el mismo Zacarías González Velázquez realizara la copia de la pintura de aquél, en 1794, y que, todavía, unos años después, realizara su propia versión, con la planta del santuario y colegiata de Nuestra Señora de Covadonga, también por sus significados en la historia nacional de la Monarquía Hispánica y en su historia arquitectónica, algo que estuvo presente en Ventura Rodríguez y Campomanes, además de, obviamente, en Jovellanos.

El proyecto para el santuario es de planta central y circular, rematado por una cúpula que descansa sobre una rotonda de columnas exentas, contrarrestados sus empujes por contrafuertes, como fue habitual en otras obras de Ventura Rodríguez y, que como señalara Chueca, presenta un parentesco evidente con la iglesia votiva de San Maria della Salute, en Venecia, obra de Baldassare Longhena, que el arquitecto conocía a través de estampas. Pero los modelos de referencia seguían siendo romanos y barrocos, de Bernini y Carlo Rainaldi a Carlo Fontana –sin duda debía conocer el Santuario de Loyola, construido según sus diseños, aunque alterados[118], como había sucedido en la capilla del Pilar. Es cierto que pueden añadirse los modelos clásicos y genéricos del Panteón de

Roma, así como la iglesia de La Superga (Turín) de Juvarra, su maestro más influyente, sin duda. El proyecto es excepcional, tanto por sus dificultades constructivas, como por sus soluciones y respuestas arquitectónicas, incluido el complejo trascoro en la rotonda, tan habitual en su arquitectura, al menos desde 1753, o la disposición anular de la doble columnata interior, una con columnas exentas de orden corintio y otra con las columnas adosadas en el deambulatorio.

Casi desnudo en el exterior, con un basamento que encierra la cripta, con el monumento con obelisco dedicado a don Pelayo, presenta en el cuerpo superior un pórtico tetrástilo con columnas exentas, rematado con frontón triangular, motivo que había usado desde su proyecto para la Accademia di San Luca (1748) y deudor, no sólo de Bernini, Rainaldi o Fontana –especialmente en las iglesias de Santa Maria in Montesanto y Santa Maria dei Miracoli, en la Piazza del Popolo, en Roma–, sino de Juvarra en La Superga de Turín, como ya se ha mencionado. En el tabernáculo del altar mayor volvían a repetirse las referencia y modelos que el mismo citaba con motivo de su capilla para el Pilar de Zaragoza, de Bernini y Rainaldi a Carlo Fontana en Santa Maria in Transportina. Ejemplos que conocía, como se puede comprobar en su obra, casi de memoria gracias a las estampas editadas por la *stamperia alla Pace* de Gian Giacomo y Domenico de Rossi, entre otras obras, de Carlo Fontana a Borromini.

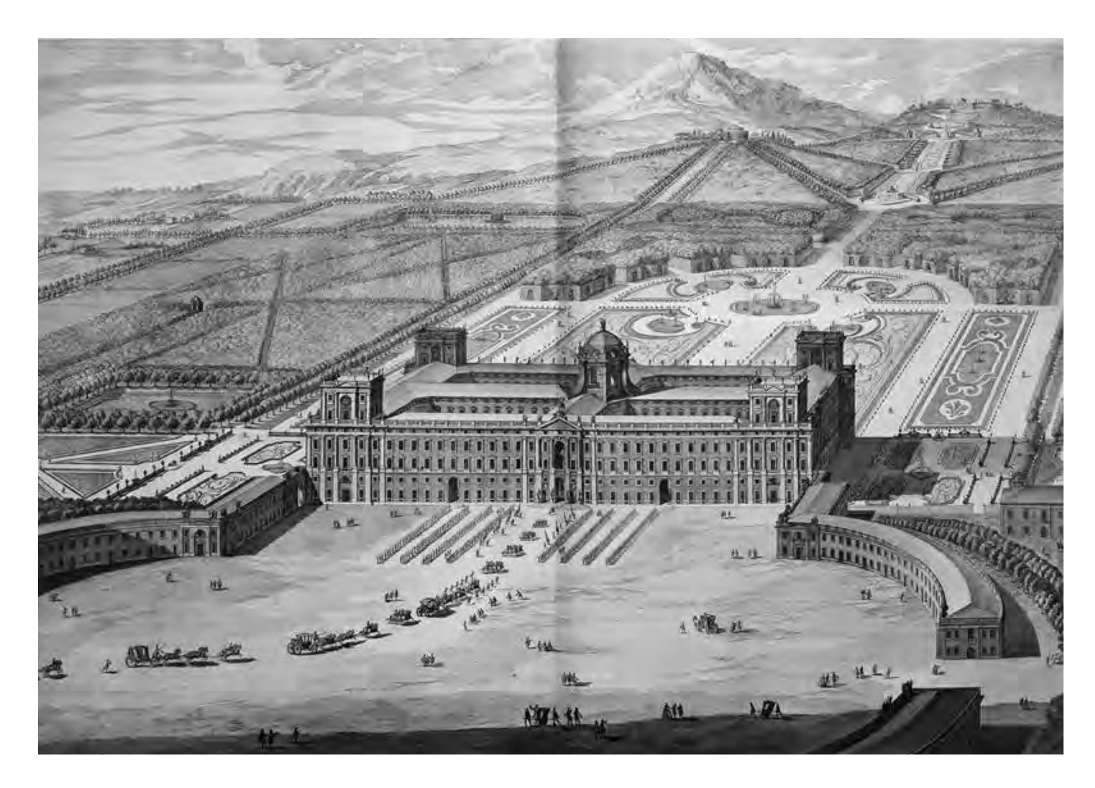
Ciertamente este retrato de Zacarías González Velázquez es importante por varios motivos. En primer lugar, se reconocía así que el arquitecto y sus más estrechos amigos y protectores, de Campomanes a Jovellanos o Ponz, parecían establecer un canon de su propia arquitectura y convicciones, de la planta de la capilla del Pilar, presente en el retrato de Goya, a la del santuario de Covadonga, en el de González Velázquez, pasando por su especial empeño en las obras del infante don Luis de Borbón, tanto en Boadilla del Monte como en Arenas de San Pedro, sin olvidar que uno de sus sueño más queridos fue el de su proyecto, no construido, para San Francisco el Grande, de 1761, del que todavía ofrecía, en 1769, una versión y solución **[cat. 91]** de un proyecto ajeno, enormemente polémico, como el que había dado lugar a su construcción, aunque reformada al final por Sabatini[119], eliminando el tambor en el que apoyaba la cúpula, según el proyecto de fray Francisco Cabezas y José de Hermosilla. Tambor que puede contemplarse en el dibujo de Ventura Rodríguez y confirmado por el propio Hermosilla en la documentación que se conserva, al respecto, en la Academia.[120]

En todo caso, el proyecto para San Francisco el Grande (1761), era una relectura, entre neopalladiana y filojansenista, de uno anterior del que se sentía especialmente orgulloso, su proyecto de templo magnífico para la Accademia di San Luca (1748).

Ya señaló Chueca[121], a propósito de los dibujos para Covadonga, que, en realidad, a pesar de su apariencia desnuda y despojada, el santuario seguía respondiendo a las convicciones barrocas y romanas (Bernini, Rainaldi, Fontana o Borromini y Vittone) que estuvieron presentes en el de la capilla del Pilar de Zaragoza, y del que conocemos sus referencias precisas por el testimonio mismo del arquitecto, como se ha visto más arriba. Es cierto, sin embargo, que habían pasado casi treinta años entre ambos proyectos y, en entre ellos, pesaban la atención del arquitecto por El Escorial y la Catedral de Valladolid, de Juan de Herrera, así como la influencia de la denominada "arquitectura de la Arcadia", de Fuga a Vanvitelli, Salvi o Galilei. Es más, Ventura Rodríguez no desconocía la pasión por Antigüedad o por Palladio. Todo ello contribuyó a que su arquitectura se hiciese más despojada, por neorrenacentista y clasicista, en el sentido académico del término, propio del siglo XVIII.

Pero más importante aún, si cabe, es que ambos proyectos, con cuyas plantas en la mano fue retratado por Goya y González Velázquez, representaban dos motivos más que fundamentales para historia de la Monarquía

117 Véase en este mismo catálogo, Sambricio, 73-89.
118 Hager, 1991, 84-125.
119 Rodríguez Ruiz, 1993 y Rodríguez Ruiz, 2015c.
120 Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, A.S.F. 2-32-3.
Véase, sobre San Francisco el Grande más adelante, en este mismo volumen, Rodríguez Ruiz, 364-369, con la bibliografía anterior.
121 Chueca, Goitia, 1943.



[il. 17] Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta...*, 1756. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

hispánica, don Pelayo en Covadonga y la Virgen del Pilar. De hecho, Ventura Rodríguez mantuvo en sus dos proyectos una peculiar relación con esas reliquias, religiosas y materiales, asumiendo así la historia mítica y religiosa que legitimaba a la propia monarquía. De ahí que, sus proyectos arquitectónicos no obviaran nunca esa relación con la historia nacional que los Borbones, como buena parte de sus academias, ministros, altos funcionarios e intelectuales y eruditos, estuvieron decididos a promover, entendida también como un instrumento de propaganda política y cultural, como se ha visto.

Historia nacional, y asimismo la de su arquitectura, que si estaban necesariamente en conflicto con lo clásico, también quisieron incorporarlo, filtrándolo mediante modelos ilustrados reformistas y pendientes del Renacimiento y del Barroco, especialmente romanos. De ahí que Ventura Rodríguez, como en un palimpsesto, y con él sus protectores y amigos, –de Campomanes y Jovellanos a Ponz o Felipe de Castro–, pudieran recibir a Carlos III (1760), con una arquitectura "efímera de Estado", como denominara expresivamente Marcello Fagiolo[122] a este tipo de manifestaciones cortesanas y retóricas. Pero la entrada de Carlos III y sus arquitecturas no sólo eran tópicas, sino que constituyeron todo un discurso intencionado que era un retrato del nuevo monarca, hijo de Isabel de Farnesio y Felipe V, que había dejado en Nápoles nada menos que el palacio de Caserta en manos de Vanvitelli –obra que sabemos que Ventura Rodríguez conocía y cuya publicación, de 1756, poseía[123] **[il. 17, cat. 125]**–, así como los descubrimientos de Herculano, Pompeya o Paestum, pero también el Albergo dei Poveri, de Ferdinando Fuga. Una arquitectura, la Vanvitelli y Fuga, herederos conceptuales de Carlo Fontana y Juvarra, que, ya se ha visto, fueron decisivas en la cultura arquitectónica española del siglo XVIII, incluido Hermosilla o Sabatini.

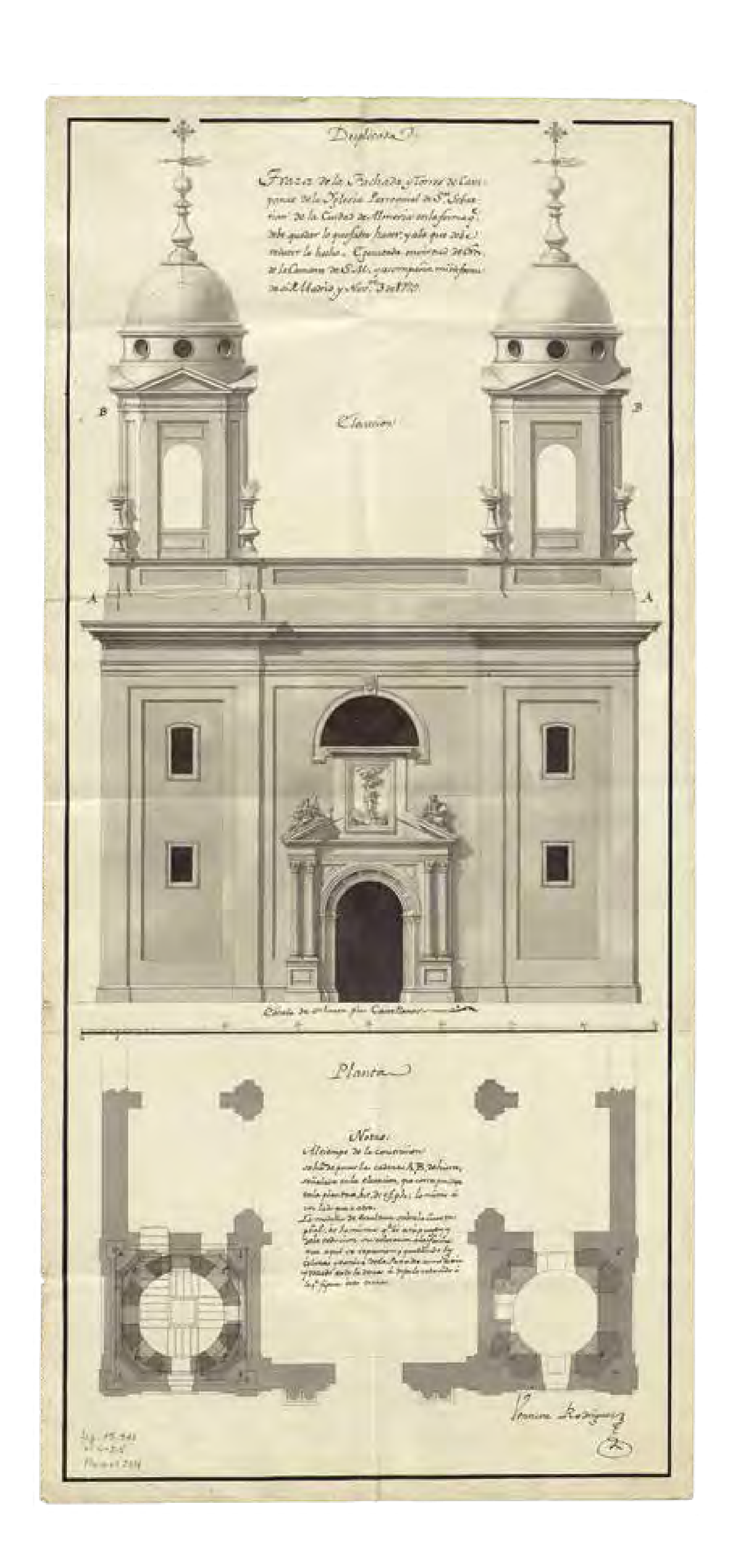
122 Fagiolo, 1997.
123 Rodríguez Ruiz, 2017b.
124 Goitia, Cruz, 2012.
125 Reese, 1989.
126 Borobia y Rodríguez Ruiz, 2011, 305, cat. 94.



[il. 18] Ventura Rodríguez, *Fachada del Colegio de Cirugía*, Barcelona, 1761. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Este hecho podría explicar también el carácter desornamentado y "arcádico", sin olvidar su condición barroca y académica, de la arquitectura de Ventura Rodríguez, especialmente a partir de 1760, del Colegio de Cirugía de Barcelona (1761) **[il. 18, cat. 105]** a los arcos de triunfo, casi serlianas monumentalizadas, que repitió con convicción de las fuentes del palacio de Boadilla del Monte al pórtico de entrada en el palacio de Arenas de San Pedro **[cat. 136-138]** o a sus distintos proyectos para la Puerta de Alcalá **[cat. 112-113]** en 1769[124]. Es más, su proyecto de pórtico en forma de exedra con columnata arquitrabada, de 1783, destinado a completar su transformación del Paseo del Prado, que había arrebatado a José de Hermosilla en 1775, dotándolo de significados clásicos y nacionales mediante la iconografía de sus fuentes[125], no sólo presenta resonancias de la columnata de San Pedro, de Bernini, que conocía a través del *Tempio Vaticano* de Carlo Fontana (1694) **[cat. 75]**, sino también una influencia directa del Foro Carolino de Nápoles (hoy Piazza Dante), proyectado y construido por Luigi Vanvitelli entre 1757 y 1767, que pudo conocer mediante una estampa de Carlo Nolli, de 1760, o de la vista pintada, en 1770, por Pietro Fabris[126] y presente en las colecciones reales.

Fueron muchas las obras proyectadas por Ventura Rodríguez, de las soñadas y teóricas a las pendientes de un encargo, pero en todas, siempre, mantuvo convicciones que representaban tanto su oficio de arquitecto, como su condición de intelectual de la política cultural, arquitectónica y territorial de la Monarquía, aunque nunca viajase a Roma. Al fin y al cabo, fue el más romano de los arquitectos de la Ilustración en España.



Duplicado
Elevacion
B
B
A
A
Planta
Notas.

Desde el pasado, mirando hacia el futuro: cuarenta y cinco años después de *The Architecture of Ventura Rodríguez*

Thomas F. Reese

La primera vez que tuve conocimiento de la arquitectura española posterior al siglo XVI, fue en 1963, durante mi estancia en España mientras era estudiante en la Universidad Complutense de Madrid y la temática me cautivó en un curso que, sobre "Arquitectura y Urbanismo en América Latina", impartía el magnífico profesor Antonio Bonet Correa. En particular, recuerdo cómo quedé fascinado ante los deslumbrantes espacios interiores y los conjuntos decorativos de la arquitectura religiosa española de la tardía Edad Media y el primer Renacimiento. En ese momento, gracias a los consejos de mi mentor, fui admitido en la Universidad de Yale para trabajar con George Kubler, cuya docencia e investigación estaban enfocadas en la iconografía maya y mesoamericana. Debo mencionar que, entre 1965 y 1970, los hispanistas René Taylor, Yves Bottineau y Santiago Sebastián fueron profesores invitados en la Universidad de Yale, durante los intermitentes cursos sabáticos de Kubler y, por entonces, yo ya imaginaba y planificaba cómo sería mi Cátedra como especialista en arquitectura barroca europea.

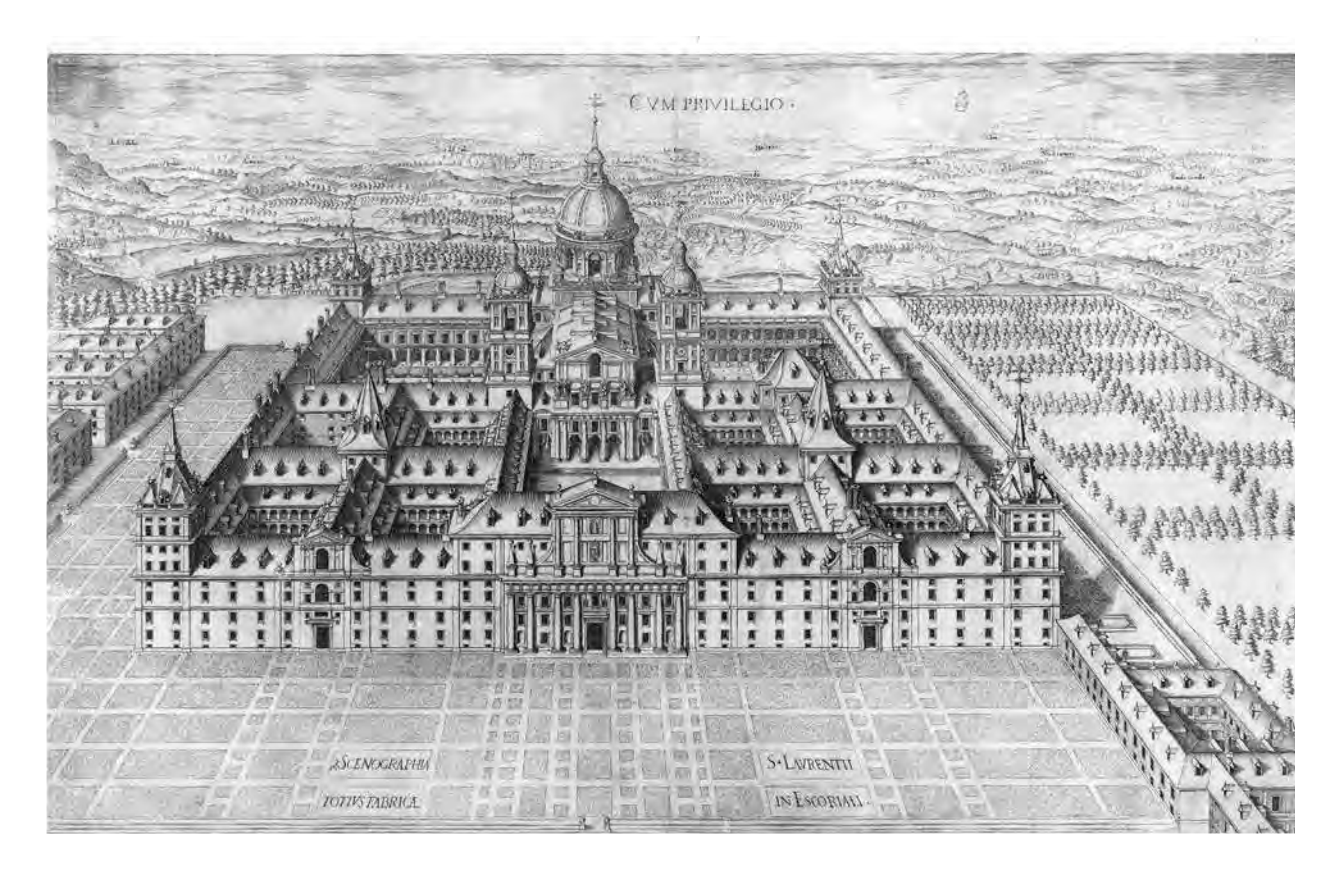
Recuerdo cómo, en varias reuniones con Kubler, compartí mi entusiasmo y genuino interés porque mi tesis se enfocara hacia los retablos eclesiásticos de principios del siglo XVIII. A medida que las conversaciones y el trabajo iban avanzando, siempre culminaban con Kubler mostrándome unas fotografías sobre retablos y arquitectura del Barroco, del profesor Joseph Armstrong Baird, especialista por entonces en la arquitectura mejicana, imágenes que habían sido adquiridas por la universidad –gracias a la gestión del propio Kubler– una vez que Baird abandonó su proyecto de investigación. En innumerables ocasiones, y consciente del efecto seductor que las obras del Barroco italiano ejercerían sobre mí, Kubler ponía cierto énfasis sobre el trabajo de Ventura Rodríguez.

Cuando el comisario de esta magnífica exposición me pidió una colaboración, ya que mi tesis sobre el trabajo de Ventura Rodríguez se había publicado hacía cuarenta años[1], me resistía por haber transcurrido tantos años alejado de este tema y, francamente, era reticente porque después de haber pasado un año en los archivos españoles, entre 1976-77, había sufrido de un mal que mi maestro George Kubler me advirtió podría padecer y convertirme en una "rata de archivo" que, en parte, me paralizó por la enorme cantidad de datos que fui descubriendo. En aquel momento opté por concentrarme en uno de los experimentos más importantes de ese periodo, la creación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía[2]. Es poco probable que llegue a completar el estudio exhaustivo que sobre arquitectura y reforma política en la época de Carlos III comencé en 1976, por lo que he querido aprovechar la ocasión que me han brindado con motivo de esta muestra para revisar el contexto en el que se desarrolló mi investigación y ofrecer una pequeña muestra de la documentación que estudié en el Archivo Histórico Nacional durante aquel periodo[3].

Recordando este periodo en perspectiva, no me daba cuenta de que, entre 1963 y 1974, Kubler se encontraba, precisamente, publicando cuatro artículos sobre las contribuciones hispano-italianas de El Escorial

1 Reese, 1976a.
2 Monografía en dos volúmenes que se publicará el año próximo por la editorial iberoamericana Vervuert.
3 Estas notas, microfilmes, fotografías y fotocopias de los documentos, planeo depositarlas en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ventura Rodríguez, *Iglesia de San Sebastián, parroquia de la ciudad de Almería,* 1780. Madrid, Archivo Histórico Nacional.



[il. 19] Pedro Perret y Juan de Herrera, *Séptimo Diseño, Perspectiva general de todo el edificio, en Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial*, 1587. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

y, de manera simultánea, viajando por Portugal para trabajar en su canónico libro *Portuguese Plain Architecture* (Middeltown, 1972). El propio autor describió esta obra como "una geografía arquitectónica diferente, donde la claridad, el orden y la simplicidad marcan los contornos de otra estética" y donde "el raciocinio y la austeridad sirven de guía."[4]

Sus preferencias estéticas lo habían llevado al estudio de monumentos de Nuevo México, trabajo que no le fue inspirado ni por la nostalgia o añoranza de un pasado americano, sino por el ferviente compromiso de un modernista que creía que estas nobles construcciones expresaban de manera poderosa su función, estructura y la naturaleza de sus materiales. En palabras de Kubler, "para los estudiantes de licenciatura que leían sobre el Estilo Internacional en Europa (...) no había duda sobre lo que sería el futuro inmediato: formas simples reducidas a una desnuda funcionalidad marcaban la tendencia del momento y, para mí, todos los caminos dirigían hacia Nuevo México."[5]

En este contexto comencé a articular mi tesis sobre la obra temprana de Ventura Rodríguez, bajo el hechizo de dos estudios clave: primero, el magistral y detallado análisis sobre el patronazgo real español de Yves Bottineau en *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746* (Burdeos, 1962) y segundo, *Art y Architecture in Italy, 1600–1750* (Londres, 1973), de Rudolf Wittkower, donde el autor desvelaba los primeros rasgos de Ventura Rodríguez y dibujaba la transmisión de fuentes italianizantes distintivas de la obra del arquitecto. Además, George Kubler, en su capítulo "Las obras 'funcionales' de Rodríguez", publicado en el *Ars Hispaniae* (Madrid, 1957), ya había descrito el impacto directo de Carlo Lodoli, Jacques-Françoise Blondel y Juan de Herrera en la obra de Ventura Rodríguez **[il. 19]**. Hasta el día de hoy sigo maravillado ante la fotografía que Kubler escogió para ilustrar

el Colegio de Cirugía de Barcelona, levantado en 1761[6]. La disyuntiva era clara: ¿cómo explicar este notable cambio de trayectoria en la obra de Rodríguez, comenzando con un barroco italiano y culminando con un post-barroco francés?

Albergaba la esperanza de conseguir apoyo económico para continuar mi investigación en los archivos españoles durante, al menos, un año, cuando Kubler me comunicó su preocupación sobre el "perjuicio" de encontrarme tan absorto en el trabajo de archivo:

> "La exposición prolongada a los archivos tiene el potencial de desarticular el trabajo que ya has realizado, ya que puede magnificar detalles de menor importancia y reducir el nivel de conjetura (...). Un iceberg de archivo, es decir, un gran descubrimiento requiere de una tesis en sí misma o al menos un libro (...). No te conviertas en una rata de archivo. Estas especies viven de descubrimientos triviales y sus mordidas son venenosas. Es notablemente mejor ser un herbívoro trashumante y, así, catar las gramas de otros lados para poder producir carne de cordero y lana de excelsa calidad."[7]

Finalmente, me tuve que conformar con cuatro meses de investigación *in situ* en el otoño de 1969, donde tuve la oportunidad de consultar directamente la lista que Manuel Martín Rodríguez realizó sobre los proyectos de Ventura publicada, por Ceán Bermúdez, y visité 115 obras localizadas en más de 85 pueblos de la geografía española. Me centré en el desarrollo morfológico del vocabulario formal de Rodríguez, ya que, el libro de Emil Kaufman titulado *Architecture in the Age of Reason: Baroque y Post-Baroque in England, Italy, y France* (Harvard, 1955), escrito bajo la influencia del S*trukturanalyse* vienés, se convirtió en la guía por excelencia de todos los que estábamos investigando sobre estas tipologías de transición. En ese momento, no me encontraba solo ya que, por esa misma época, Carlos Sambricio estaba articulando su primera tesis doctoral en la Universidad Complutense que tituló *El pensamiento arquitectónico en la España de la segunda mitad del siglo XVIII*, aunque no nos conoceríamos hasta el año 1976.

Bajo la dirección de Kubler, mi tesis se centró en el análisis exhaustivo del estilo de las primeras obras de Ventura Rodríguez inspiradas en los modelos del Barroco italiano de las décadas de 1740 y 1750 y, de manera consiguiente, en las obras de notable influencia neo-herreriana y francesa de las décadas de 1750 y 1760. No obstante, el descubrimiento resulta de mi tesis más significativo fue reiterar que Ventura Rodríguez había construido una importante cantidad de pequeñas edificaciones funcionales por toda España bajo el auspicio del Consejo y la Cámara de Castilla en las décadas de 1770 y 1780.

Al terminar mi tesis doctoral, en 1973, comencé una investigación de archivo sobre la reforma agraria-arquitectónica de la España del siglo XVIII. Por entonces, estaba imbuído por la retórica idealista de John y Robert Kennedy quienes, en su momento, argumentaban a favor del cambio social a través del compromiso con sectores más vulnerables de la sociedad y en la creación de "una gran sociedad" (*Great Society*) bajo el mandato del presidente Lyndon B. Johnson, apoyada en la extensión de los derechos civiles e inspirada en el *New Deal* de Roosevelt. El descubrimiento más significativo, durante el proceso de investigación que conllevó la realización de mi tesis doctoral fue que, en efecto, Ventura Rodríguez había construido muchas edificaciones pequeñas en las provincias españolas, sin ninguna verdadera planificación ni estudio, bajo el auspicio del Consejo y la Cámara de Castilla (1770 y 1780). Los juristas de ambos cuerpos legislativos supremos creían que la productividad de pequeños agricultores y artesanos, quienes residían en modestas poblaciones donde labraban la tierra y manufacturaban los bienes, era la clave para la regeneración de la economía española y, en conclusión, basaron

4 Kubler, 1972, 5, 165.

5 Citado por Anderson en su excelente "Introducción" en Kubler, 1990, IX. Anderson analiza la obra de Kubler, *The Religious Architecture of New Mexico*, en el contexto de la recepción del libro.

6 Kubler, 1957.

7 Carta de Kubler al autor, 4 de abril de 1969.

esta presunción en precedentes históricos-legales para garantizar la inversión justa de fondos públicos en obras enfocadas hacia el bien común como, por ejemplo, parroquias, prisiones, ayuntamientos, mercados, escuelas, centros médicos, cementerios, plazas, teatros, acueductos y puentes.

Entre 1976 y 1977, me otorgaron la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation con el fin de investigar más a fondo sobre las reformas políticas durante el reinado de Carlos III. Durante ese año llevé a cabo mis investigaciones en el Archivo General de Simancas, el Servicio Histórico Militar y el Servicio Geográfico del Ejército, junto a una vasta lista de colecciones. Fue en esta época que vi, creo que por primera vez, a Carlos Sambricio. Ambos nos encontrábamos en los archivos con investigaciones que muchos podrían pensar que seguían una misma línea, la de entender la arquitectura de fines del siglo dieciocho en España. Recuerdo bien mi experiencia como un joven norteamericano en Madrid en los años setenta, cuando era imposible entrar en cualquier archivo madrileño sin encontrarse a los equipos dirigidos por Carlos Sambricio trabajando y recopilando materiales para toda la serie de exposiciones que celebraría en Madrid durante estos mismos años. Compartíamos, en consecuencia, el mismo tema. En palabras del propio Sambricio: "mi pretensión es exponer cómo el Clasicismo se convierte en el arma que el Poder Ilustrado utiliza para llevar a cabo la reforma del país y en profundizar en cómo la aparente utopía soñada por algunos ahora es ya la iniciativa del Poder para llegar al límite de una realidad"[8]. Pero la formación de Carlos Sambricio como historiador de la arquitectura europea, influenciado igualmente por su maestro Fernando Chueca, de tendencias críticas procedentes de Francia y de la escuela de Venecia, se manifestaba hacia un interés particular en "encontrar las bases teóricas de la Arquitectura", revelada en las "oraciones académicas, textos, y tratados."

Su gran trabajo, *La arquitectura española de la Ilustración* (Madrid, 1986), se concentró en delinear las "grandes ideas," el "pensamiento teórico", el "ideal historicista" y los "conceptos racionalistas", una visión que se amplió en su segunda gran producción académica, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración* (Madrid, 1991) en la cual analizó "el proyecto", la organización de "una nueva forma de vida urbana" y "la idea de territorio en la España de la Razón"[9]. Sambricio alumbraba, como escribió Rafael Moneo en el prólogo, "la presencia de las ideas que (...) soportan [la arquitectura]."

Mis propias investigaciones tomaron en ese mismo momento de los años setenta otro camino, influenciado principalmente por la historia social y económica, y las bases políticas y legales de las reorientaciones en las prioridades y las rupturas que dieron lugar a nuevas direcciones en la práctica de la arquitectura y del urbanismo. Hacia la mitad del siglo XVIII, Jacques François Blondel, cuyo *Cours d'architecture* (París, 1771), incluyó no sólo "edificios de utilidad pública" con fines financieros, educativos, industriales, sanitarios, de transportes, comerciales, cívicos y científicos, sino también "edificios de seguridad pública", categoría que incluía a los edificios militares tales como puertos, arsenales y, también, prisiones. En la misma línea, Francesco Milizia, en su *Principi di architettura civile* (París, 1781), estableció bajo el epígrafe de "edificios de utilidad pública" las siguientes categorías: magnificencia, seguridad, educación, orden público, abastecimientos, sanidad y espectáculos. La creación eficiente de estos bienes públicos era una obligación del estado ilustrado y llamaría la atención de los principales ministros de Carlos III.

Mi trabajo sobre la reforma económica en tiempos del monarca ilustrado, comenzó con el objetivo de documentar el progreso del heroico proyecto de transformación de la sociedad española, así cómo de sus instituciones políticas y económicas. Este proceso reflejaba la confrontación existente entre el ala reformadora y renovadora frente aquella otra conservadora, arraigada a instituciones y a tradiciones españolas de antaño. De igual manera, mi estudio pretendía arrojar luz sobre el periodo de la Ilustración que, a gran escala, se trataba de un

8 Sambricio, 1986a, XIX.
9 Sambricio, 1991, 19-31.
10 Rosenblum, 1967.
11 Reese, 1976a, I, 227-323 y II, 279-413.
12 *Colección de los Reales Decretos,* 1772 y García García, 1984.
13 Reese, 1976a, II, 297-300.
14 Reese, 1976a, I, 225 y Coronas González, 1992.
15 Reese, 1976a, I, 223-225.

masivo proyecto cuyo propósito era desvelar —en su acepción mas literal, es decir, la de levantar el velo— con el fin de proveer una visión racional de una sociedad reformada y justa, en donde las ideas nuevas se superpondrían para derrocar el tradicional sistema de valores.

Es decir, la Ilustración propició una serie de transformaciones que se anticiparon a lo que seria contemporáneamente la utopía de los *Brave New Worlds* ("Mundos felices") impulsados por ideas e ideales, tal y como ha plasmado Robert Rosenblum en su influyente *Transformations of Late-Eighteenth Century Art* (Princeton, 1967)[10].

Ventura Rodríguez y el Consejo de Castilla

Lo primero que hice fue identificar los principales mecanismos legales utilizados para la reforma política y económica en el Consejo de la Cámara de Castilla, que incluí en los últimos tres capítulos del libro *The Architecture of Ventura Rodríguez*[11]. Los cambios comenzaron con la entrega de la autoridad a la Contaduría general de Arbitrios y Propios, el 19 de agosto de 1760, cuya finalidad era revisar todas las solicitudes de gastos municipales y provinciales que se excedían de 100 reales. Estas solicitudes eran enviadas, primero al Intendente provincial y, después, a la Contaduría, que examinaba los precedentes legales y las fuentes de fondos públicos disponibles de arbitrios locales y propios. La Contaduría, entonces, dirigía sus recomendaciones a la Sala primera de gobierno del Consejo de Castilla para su aprobación[12]. Un codicilo de 1763 especificaba la norma que debía aplicarse a todos los edificios públicos y, en agosto de 1766, Ventura Rodríguez, Maestro Mayor de obras de Madrid –desde el 5 de diciembre de 1764–, fue designado para asesorar, cuando fuese necesario, a la Contaduría y al Consejo en todas las cuestiones técnicas y de planificación[13].

Si bien el Consejo de Castilla revisó periódicamente estos expedientes para su financiación antes de la década de 1760, el ritmo y la intensidad de las revisiones en la Contaduría, administrada por Manuel Becerra, se incrementaron enormemente a finales de la década de 1760. Cuando las solicitudes pasaban a la Sala Primera de Gobierno, eran examinadas directamente por Pedro Rodríguez de Campomanes, quien había sido nombrado Fiscal del Consejo de Castilla (1762) y después, Fiscal de la Cámara de Castilla (1767)[14]. Propuse, entonces, que Pedro Rodríguez de Campomanes y Ventura Rodríguez funcionaron como "socios" en estos nuevos programas de revisión fiscal y renovación institucional en España. La hipótesis estaba claramente respaldada por la masiva documentación que consulté en el Archivo Histórico Nacional, entre 1976-77[15].

El proceso de identificación y consulta de los expedientes producidos por el Consejo de la Cámara de Castilla era largo y, a menudo, decepcionante si uno esperaba documentar una transacción histórica precisa, pero sí era un trabajo rico y gratificante para aquellos interesados en todo el proceso de construcción. En consecuencia, muchos expedientes desaparecieron porque fueron sacados y agregados a otros legajos. Del mismo modo, se mencionaban dibujos arquitectónicos que habían desaparecido de los expedientes, porque fueron devueltos a los peticionarios o enviados a otra revisión independiente. Al leer, mes tras mes, los casos concretos revisados por el Consejo, me llamó la atención el escrutinio con el que el Consejo analizaba el presupuesto, las fuentes de financiación, el programa constructivo, la calidad de la edificación y su posible ahorro, así como la participación directa de los fiscales en la toma de decisiones sobre la construcción.

Ventura Rodríguez dejó de ser objeto de investigación tras 1977, ya que volví mi atención hacia cuestiones más amplias sobre la historia jurídica y el cambio de los roles institucionales sobre diferentes tipos de edificios y también, en la vida social y económica de las ciudades y pueblos de la España del siglo XVIII. Sin embargo, el papel de Ventura Rodríguez, junto con el de sus discípulos –Domingo Lois de Monteagudo, Manuel Machuca y Vargas, Juan Antonio Munar y Manuel Martín Rodríguez–, resultó mucho más completo de lo que había imaginado.

En la documentación del Consejo de la Cámara de Castilla, pude reconstruir la planificación, diseño y construcción o renovación de, prácticamente, todas las tipologías de edificios funcionales y simbólicos definidos por François Blondel y Francesco Milizia como importantes elementos urbanos en el panorama de la ciudad de finales del siglo dieciocho, que en España fueron: acuartelamientos, aduanas, ayuntamientos, bancos, baños públicos, bibliotecas, cárceles, casas consistoriales, casas de la moneda, cementerios, edificios gubernativos, escuelas, estafetas de correos, fábricas, fuentes, hospicios, hospitales, jardines botánicos, mercados, montes de piedad, museos, observatorios, palacios, plazas, plazas de toros, pósitos de grano, puertas de ciudades y teatros.[16] Estaban representadas todas las instituciones que Pedro Rodríguez de Campomanes y el conde de Floridablanca consideraban esenciales para la imagen que querían proyectar de una monarquía ilustrada. **[il. 20]**

Las discusiones en la Contaduría y la Sala Primera de Gobierno ofrecen un perfecto retrato del pensamiento de los abogados, economistas y arquitectos sobre los nuevos roles y la redefinición de las funciones y las imágenes de casi todas las clases que conformaban la estructura institucional. A medida que el número de solicitudes para distintas clases de reparaciones o construcciones llegó a la Contaduría, los administradores y fiscales no analizaban casos individuales, sino clases de problemas a los que las instituciones se enfrentaban a través de sus jurisdicciones.

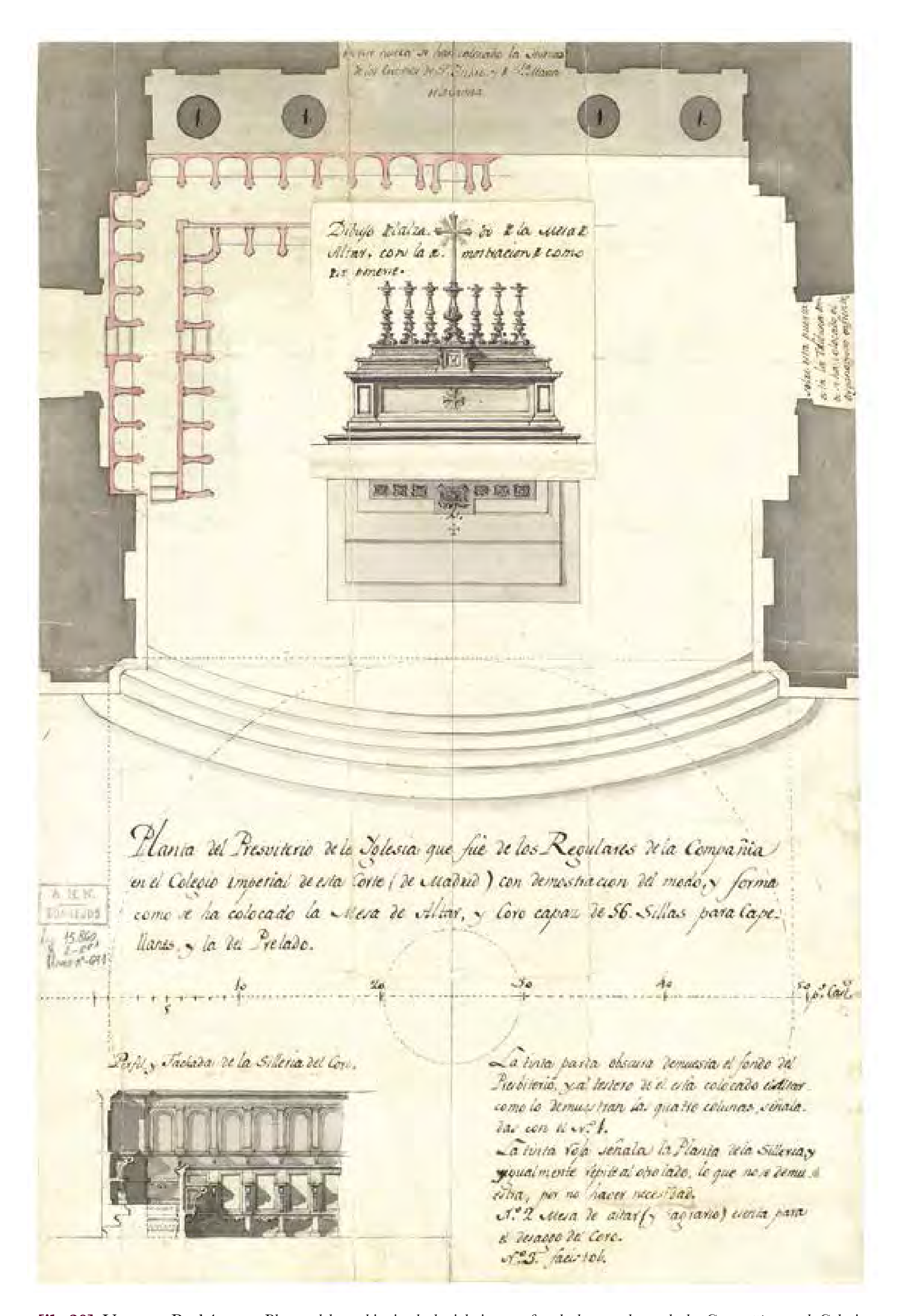
Las cárceles y hospicios, por ejemplo, se beneficiaron especialmente de las soluciones comparativas y holísticas, como también los ayuntamientos o casas consistoriales. Estas instituciones que habían sido fundacionales de la nación durante la Reconquista, definidas como el espacio en el "se ayunten las Justicias i Regidores i Oficiales á entender en las cosas cumplideras a la República, que han de gobernar"[17] y, a partir de este momento, estas "casas publicas de Cabildo o Ayuntamiento" incluían espacios formales que dotaban al poder legislativo (Ayuntamiento) y judicial (Audiencia) de un carácter solemne. Generalmente se le añadía una pequeña capilla u oratorio, así como un archivo seguro "de tres llaves" que contenía el registro para las cartas y los privilegios otorgados a los municipios, así como todas las transacciones legales locales recogidas por los escribanos públicos y los del ayuntamiento.

Mientras que el proceso de revisión por el Consejo de Castilla no fue sometido a radicales revisiones respecto a las cuestiones jurídicas que los funcionarios tuvieron que dirimir entre los reinados de Fernando VI y Carlos III, el número y la escala de los proyectos bajo revisión cambió drásticamente tras la creación de la Contaduría. Una comparación de dos casos, un proyecto para el Ayuntamiento de Badajoz en Extremadura, preparado por Diego de Villanueva en 1757, y uno para el Ayuntamiento de Haro en La Rioja, preparado para la Contaduría por Ventura Rodríguez, en 1768, ilustra, no sólo las operaciones del Consejo, sino también los cambios en la valores y la tipología de los proyectos que fueron revisados.

La ciudad de Badajoz pidió al Consejo de Castilla, en 1752, que aprobara el uso continuo de las rentas fiscales especiales concedidas en 1741, con el propósito de construir nuevas casas consistoriales para trasladarlas, desde un sitio cercano al castillo, hasta el centro de la ciudad, por lo que un nuevo edificio allí ubicado ayudaría, además, a revitalizar el comercio urbano. Dos maestros de obras, Francisco Regidor y Antonio Rosado presentaron sus proyectos, el 22 de junio de 1752, para un nuevo edificio, cuyos costos se estimaron en 270.000 reales. Su planta baja incluía un pórtico, una "sala real de justicia" adyacente, una antesala de porteros y "una sala de cabildo para 40 regidores con mesas de justicia y señoríos". Su planta principal albergaba un segundo conjunto de espacios para la "sala de cabildo" y "mesas de justicia y señoríos", y una capilla. Había también en ambos pisos una cárcel con habitaciones reservadas para caballeros particulares y regidores.

16 Reese, 1987.

17 *De los Ayuntamientos de los Consejos, Justicias, i Regidores, y de sus Ordenanzas* (Libro Séptimo, Título Primero) de la *Nueva Recopilación* abre con la Ley Primera del rey católico en 1480 que ordenaba que cada ciudad, villa y lugar estableciera una casa donde "*las justicias, regidores, i oficiales"*, se entraran. *Nueva Recopilación,* 1745, 163.



[il. 20] Ventura Rodríguez, *Planta del presbiterio de la iglesia que fue de los regulares de la Compañía en el Colegio Imperial…*, 1775. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

El edificio tenía dos torres de cuatro alturas: una para el reloj y otra para la campana, y en su planta principal, una de estas torres albergaba el archivo, siendo los otros tres pisos destinados al "cazero" (el carcelero). El problema era que la ciudad tenía ingresos propios de 160.286 reales al año y gastos de 105.640, por lo que se pidió al Consejo de Castilla permiso para generar nuevas fuentes de recaudación.

El Consejo revisó los planes y el presupuesto estimando que, para financiar el edificio, tendrían que dar permiso para dedicar el arbitrio de los baldíos durante veinte años para pagar el trabajo, por lo que ordenó a la ciudad, el 1 de agosto de 1753, presentar un plan menos suntuoso. José García Jaramillo y Pedro Azedo presentaron un nuevo proyecto, el 27 de agosto de 1753, cuyo costo se estimó en 208.000 reales. Cuando se descubrió que el sitio inicialmente proyectado no podía ser utilizado, la ciudad encontró otro lugar en la misma plaza y escribió, de nuevo, el 19 de septiembre de 1755, al Consejo, que aprobó la adquisición del nuevo lugar, el 16 de octubre de 1755, pero el propietario de una de las casas rechazó su venta, en febrero de 1756.

En ese momento, el alcalde mayor envió los planos a Baltasar de Elgueta y Vigil, –que había sido Intendente de las obras del Palacio Real de Madrid desde 1741 y uno de los fundadores de la Academia de Bellas Artes–, que a su vez consultó con Diego de Villanueva que envió sus propios dibujos para el edificio el 26 de marzo de 1756. ¡El costo estimado era de 509.484 reales![18] . El Fiscal rechazó la propuesta por ser demasiado costosa, el 4 de febrero de 1757, y Diego de Villanueva fue enviado a Badajoz, desde donde escribió, el 10 de febrero de 1758, que quería proporcionar un "aire de magnificencia" a la ciudad y que, por lo tanto, no podía "economizar más", siendo su nueva estimación de 307.177 reales.

Aunque el fiscal aprobó el plan, el 18 de julio de 1758, nunca se construyó el suntuoso proyecto de Diego de Villanueva. Su edificio de dos pisos con ático y sótano estaba organizado alrededor de un patio central y una escalera doble con tres tramos de escaleras a cada lado. Las cinco habitaciones, a la izquierda de la planta baja, albergaron el cuarto del alcalde y las de la derecha, las destinó a la "sala de ayuntamiento para el verano." Las habitaciones, a la izquierda del cuarto principal, alojaban tres antesalas secuenciales que conducían a la sala de ayuntamiento en cuyo centro se ubicaba un balcón ceremonial que daba a la plaza. Las estancias de la derecha albergaron una antesala y la sala de la audiencia, con un espacio en la esquina de la plaza para que el capellán se preparara para las misas. No se especificaron los usos para los cuartos bajos del segundo piso. Villanueva parecía tener más preocupación por proporcionar un "aire de magnificencia", que del programa funcional y el presupuesto disponible.

Frente a este caso, analizaremos una de las muchas solicitudes presentadas a la Contaduría, después del nombramiento de Pedro Rodríguez de Campomanes como fiscal y de la designación de Ventura Rodríguez como asesor, que fue la realizada por el Síndico Procurador General o Personero del Común de la villa de Haro, –una posición elegida democráticamente y resucitada, por Real Decreto de 26 de junio de 1767–, para representar la voz del pueblo. Fue enviada a la Contaduría del Consejo de Castilla en junio de 1768 y en ella se informaba de que las casas consistoriales y carnicerías más antiguas estaban en ruinas, por lo que la villa pidió permiso para demoler la estructura antigua y construir una de nuevo. Respaldó su petición citando la ley española:

18 Madrid, Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Consejos, 208-3. Primero describí el proyecto en *Libro de diferentes pensamientos unos imbentados y otros delineados por Diego de Villanueva*, 1980, 20. El proyecto y la documentación fueron publicados posteriormente por Cadiñanos Bardeci, 1989.

19 Haro, Archivo del Ayuntamiento, Sección de obras públicas, Legajo 88, Papeles 996c. Documentos publicados en Reese, 1976a, II, 301-08.

20 Libro Tercero, Título sexto, en la *Nueva Recopilación,* 1745.

21 El proyecto básico de Rodríguez para las casas capitulares y cárcel de Fuentes de Andalucía del 26 de mayo de 1767 tenía una antesala y escalera a la izquierda y tres habitaciones idénticas en la planta baja y principal, la primera para la cárcel y la segunda para la sala capitular, sala de secreto, y archivo. AHN, Consejos, 444-5.

22 Sobre la financiación de obras públicas, véase Reese, 1976a, II, 301-11.

23 *Reglamento que S. M. se ha dignado aprobar con la calidad de por ahora*…, 1785.

24 Carta Acordada, de 30 abril de 1769, en Serrano y Belezar, 1783, 90.

25 Los Corregidores fueron nombrados por un año, renovable por otro adicional (aunque al final del reinado de Felipe II muchos Corregidores continuaron en el cargo por hasta cinco años), mientras que los alcaldes ordinarios se limitaron a tres reelecciones (Pérez y López, 3, 122). En 1783, Carlos III planteó los mandatos de los corregidores de 3 a 6 años que podían renovarse, pero los Titulares no podían ser de la ciudad o poseer propiedad allí.

> "Que por diferentes Leyes del Reino se halla mandado que las ciudades, villas, y lugares de los dominios de S. M. Tengan Casas de Ayuntamiento en que celebran las Juntas, Consejos, y Ayuntamientos ordinarios y extraordinarios, que por otras Reales disposiciones se mandan tener para el mejor gobierno de los pueblos con Cárceles, Carnicerías, Peso Real, Pescaderías, y Alhóndiga, oficinas destinadas para la economía a los mismos."[19]

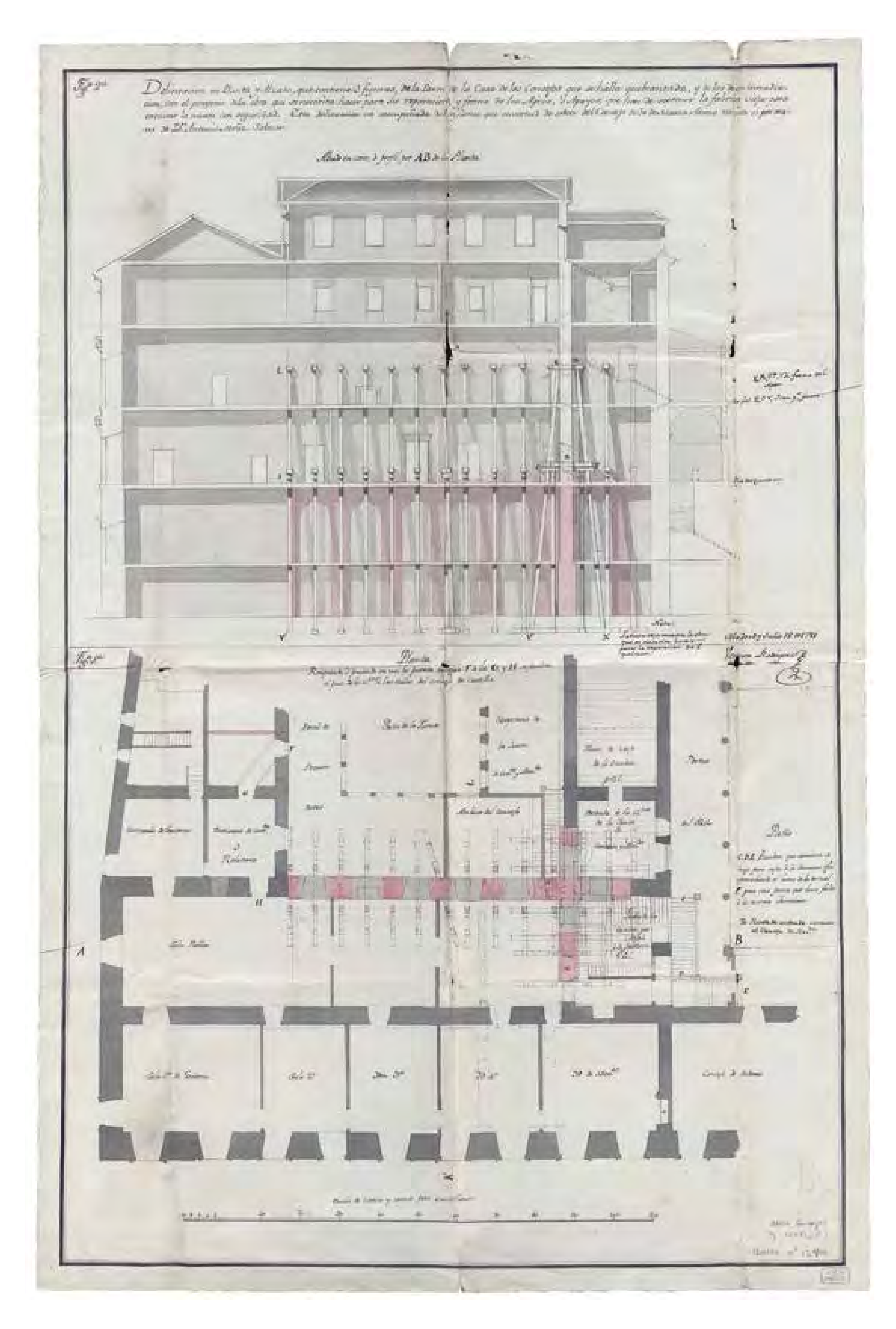
El personero del Común (defensor de la ciudadanía) estaba especialmente preocupado por la falta de instalaciones penitenciarias adecuadas, como se establecía en la normativa de la *Nueva Recopilación* (1945)[20]. El papel judicial que tenía la audiencia desde el inicio de la Reconquista exigía que las ciudades mantuvieran una cárcel en el ayuntamiento o cerca del mismo, a menudo con un apartamento y una cocina para un carcelero, quien por arrendamiento manejaba los alojamientos de los prisioneros. Según la normativa española, los reclusos se alojaban de acuerdo con su situación legal y económica, clase de delito y género, ya que todos se consideraban bajo custodia provisional mientras se les sentenciaba[21]. Mientras que la construcción de las casas de consejo era generalmente pagada por la ciudad, las de las cárceles eran financiadas por las ciudades de la comarca.[22]

La villa de Haro encargó a José de Ituño hacer un proyecto no sólo para "una nueva casa consistorial con su sala de la audiencia, sala capitular, y recivador", sino que se pensó en un edificio que también albergara "la alhóndiga, la cárcel, el peso real, el matadero y las carnicerías." El coste inicial se estimó en 150.200 reales, pasando a 123.330 reales, después de deducir el valor de los materiales de la estructura más antigua. El 16 de septiembre de 1768, la Contaduría envió los planes a Ventura Rodríguez, quien envió su propio informe el 17 de julio de 1769, en el que realizó correcciones en tinta roja sobre el plano de Ituño y proporcionó un nuevo dibujo para la fachada. Los cambios agregaron 54.000 reales adicionales a los costos, que el Consejo de Castilla aprobó.

La Contaduría y el Consejo revisaron, periódicamente, presupuestos y proyectos, a lo largo del reinado de Carlos III, para ayuntamientos y cárceles de las principales ciudades y centros del gobierno provincial que, generalmente, poseían importantes fuentes de ingresos. Lo que supuso una innovación en el período posterior a 1765, fue la nueva atención prestada a la construcción y financiación de casas consistoriales en pueblos más pequeños con presupuestos modestos, donde resultó más eficiente reunir muchas de las funciones del gobierno municipal en un sólo edificio, ya que desempeñaron un importante papel como centros de la vida comunitaria y económica, que no sólo producirán ingresos municipales, sino que también salvaguardarán los derechos de los ciudadanos. **[il. 21]**

La centralización de las funciones municipales, permitió vigilar las obligaciones del ayuntamiento de mantener las leyes promulgadas con objeto de proteger el interés público, así como de facilitar la recaudación de las rentas provinciales y los impuestos reales que los pueblos recaudaban, generalmente a través de arrendamiento, sobre las ventas en los ramos de carnes, vinagre, aceite, jabón, velas de sebo, tejidos y manufacturas, granos, y semillas[23]. Por supuesto, cuando el ayuntamiento construyó mataderos y carnicerías, alhóndigas de trigo, pescaderías, hornos de pan y molinos, también se convirtieron en productores independientes captadores de ingresos que podían ser arrendados para recabar beneficios adicionales. La centralización también fue importante ya que el ayuntamiento se encargaba, además, de establecer un peso real o repeso para asegurar "la seguridad de la compra de los géneros, su precio, peso y calidad"[24].

En todo el país, las casas del Consejo, a menudo, incluían apartamentos para uno o más cargos del gobierno, como el Corregidor, Alcalde Ordinario o Capitán General, o incluso para maestros de primeras letras y médicos. El término definía a las oficinas de corregidores y Alcaldes Ordinarios y se evitó la percepción pública de que la Casa del Consejo se identificaba con los individuos que ocupaban el cargo[25]. De hecho, cuando los funcionarios vivían en el edificio, su presencia se justificaba debida a sus responsabilidades de visitar a los prisioneros y los costos de sus residencias en los edificios del municipio, eran pagados por la ciudad.



[il. 21] Ventura Rodríguez, *Plano de la "Casa de los Consejos"*, 1781. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

En los pueblos pequeños, la Casa de Consejo era un microcosmos simbólico de los servicios que el ayuntamiento y el rey brindaban para asegurar el buen gobierno de sus ciudadanos. El equilibrio entre las múltiples funciones programáticas y el control absoluto de la economía y la eficiencia en los lugares restringidos de los centros de las ciudades antiguas, se tradujo en el desafío arquitectónico que perfeccionaría las habilidades profesionales de Ventura Rodríguez y sus discípulos, un desafío muy distinto al de los proyectos simbólicos ofrecidos en los concursos de la Academia de San Fernando. El predominio de las solicitudes de financiación para la construcción de estos edificios ante la Contaduría y el Consejo, en las décadas de 1760 y 1770, es indicativo de su valor simbólico y de su importancia funcional.

Existen tres fuentes principales de documentación para la Contaduría en el Archivo Histórico Nacional. La primera, la *Matrícula de arbitrios y propios*[26] es un índice geográfico, que enumera los pueblos y la naturaleza de la obra y la solicitud, pero ofrece poca información directa sobre la fecha de la solicitud. Sin embargo, proporciona un número actual con un localizador de registros y el número original del registro en la Contaduría. La segunda fuente, el *Libro de Matrícula de la Sala de Gobierno,* es un registro cronológico de los casos dirimidos en la Sala de Gobierno, que proporciona un número actual con localizadores de registros para legajos y expedientes que, a menudo, incorporan documentación de procedimientos anteriores y posteriores, muchos de los cuales continuaron durante décadas[27]. Y el tercer instrumento de investigación es el *Libro donde se sientan los expedientes que se pasa a los Señores Ministros del Consejo, Contaduría General de Propios y Arbitrios del Reyno, Tasador General de Pleitos, Escribanías de Cámara y otras oficinas,* que registra la transmisión de documentos a los funcionarios, incluidos los dibujos de los arquitectos que trabajaban para el Consejo[28].

Estos se complementan por otros dos manuscritos que documentan las intervenciones de Ventura Rodríguez para el Consejo: la *Memoria de los expedientes que despachó de la Orden del Consejo y Cámara con sus respectivos informes* y *Dibujos cuyos trabajos se me están debiendo por las partes, como constará de los mismos expedientes* (11 de agosto de 1785)[29] y *Una muy exacta relación de todas las obras ejecutadas por el mismo don Ventura en la corte y las provincias*, que nos franqueó su sobrino, y que incluía un gran número de obras que no llegaron a ejecutarse. Obras que también Jovellanos describiría y servirían, después de base, para la entrada "Ventura Rodríguez" en las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* de Llaguno-Ceán **[cat. 133]**.[30]

A partir de aquí, expondré la serie de obras de Ventura Rodríguez revisadas por la Contaduría y el Consejo[31], con objeto de presentar la tipología de casos considerados por éste último y la frecuencia con la que nuestro arquitecto prestó su experiencia o los redibujó después de 1765.

La revisión de los gastos públicos y las obras había sido, desde hacía mucho tiempo, competencia del Consejo antes del establecimiento de la Contaduría en 1760, pero los *Libros de matrícula de la Sala de gobierno* registraron sólo once revisiones de obras públicas entre 1750 y 1765[32]. El número de obras, sin embargo, aumentó considerablemente a partir de 1765[33]. Pedro Rodríguez de Campomanes parece haber dado a Ventura Rodríguez

26 AHN, Libro 2702.

27 AHN, Consejos, Libro 2681 (1717-1759), Libro 2682 (1760-77), y Libro 2683 (1778-1984). Había 260 legajos en el primero, 412 en el segundo y 245 en el tercero. Había un promedio de siete legajos en el *Libro de matrícula,* de 1760 a 1762, setenta y tres en 1763, diecisiete y medio, de 1764 a 1769, veinticinco y medio, de 1770 a 1774, veinticuatro y medio, de 1775 a 1781, y treinta y ocho y medio, entre 1782 y 1785.

28 AHN, Consejos, Libros 1857 (1759-76) y 1858 (12 enero 1776-26 marzo 1783), Libro 1859 (8 abril 1783-1792). Hay registros continuos en el *Libro de Matrícula* (2682), pero el *Libro donde se sientan los expedientes que se pasa a los Señores Ministros del Consejo* (1857) tiene lagunas anteriores a mayo de 1772, por lo que nuestro conocimiento sobre la transmisión de proyectos para ese período es menos preciso. Hay fuentes adicionales que usé sólo sumariamente: *Sala de Gobierno, Expedientes que se pasan a los Fiscales, Libros 1561-1647 (1717-1808), Inventario de expedientes de Madrid, Libro 2871*, y los extensos libros de las seis Escribanías de Cámara.

29 AHN, Consejos, 4015-24. Estos se indican en las tablas anexas con un asterisco: "VR*." Rodríguez detalló estas obras por las que no había sido compensado. La cuenta ascendió a 79.250 reales. Compartí el documento con Luis Cervera Vera en 1976, que posteriormente fue publicado por Cadiñanos Bardeci, 2005-2006.

30 Jovellanos, 1845-1846, 3, 474 y Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259-61.

31 Todas las referencias documentales se encuentran recogidas y agrupadas por obras en el Anexo documental, al final de este artículo.

32 Véase Anexo Documental, Tabla 1.

33 Véase Anexo Documental, Tabla 2.

una de sus primeras asignaciones en la Contaduría, el 23 de enero de 1765, antes de su nombramiento como Maestro Mayor de Madrid, el 18 de agosto de 1766, momento en el que tuvo la capacidad oficial para asesorar a la Contaduría. En ese momento, Campomanes le pidió a Rodríguez que revisara una solicitud de la ciudad de Badajoz para construir una nueva carnicería, que se subvencionaría con los impuestos que se habían autorizado al Nuevo Ayuntamiento, aún sin construir según la propuesta de Diego de Villanueva. Badajoz completó su informe el 31 de mayo de 1765, y Rodríguez respondió el 21 de febrero de 1766[34].

En 1766, los registros de la Contaduría experimentaron no sólo un gran incremento en el número y tipos de proyectos revisados, sino también la participación activa de Ventura Rodríguez en el proceso una vez que asumió su nombramiento formal como asesor de la Contaduría. Aunque la naturaleza exacta de sus relaciones con el personal es poco clara. sin embargo, no parece que fuera consultado semanalmente o mensualmente. En cambio, sus comisiones fueron formalmente transmitidas por el director de la Contaduría o a través de las Escribanías de Cámara.[35]

Rodríguez fue nombrado director general de la Academia durante el trienio que comenzó el 9 de enero de 1768 –y, de nuevo, el 8 de enero de 1777-, así que los miembros de la Academia de San Fernando seguramente sabían de su extensa labor para el Consejo. Tal vez, esto sería el detonante para que se realizara la petición formal por parte de la Academia a Carlos III, el 4 de diciembre de 1768, de que se autorizara a que la institución fuera la encargada de aprobar "obras de portadas, retablos y fuentes públicas" antes de ser ejecutadas. El marqués de Grimaldi, Primer secretario de Estado y del Despacho, envió su solicitud al Consejo de Castilla para su dictamen y, el 10 de enero de 1769, Campomanes informó favorablemente, señalando que el Consejo ya estaba siguiendo esta política a través del trabajo con Ventura Rodríguez. Poco después de su primera solicitud, la Academia solicitó a Carlos III, el 20 de diciembre de 1768, que las disposiciones adoptadas para la recién aprobada Real Academia de San Carlos de Valencia, que les permitía a la Academia revisar las obras de "retablistas y tallistas", se aplicara a Madrid, una petición a la que se opusieron varios artesanos que defendían la libre actividad. En respuesta, el informe de Campomanes, de 1 de marzo de 1769, determinó que el control pertenecía al Consejo y no a la Academia[36]. A la primera petición, el marqués de Grimaldi no tomaría medidas inmediatas, respondiendo, el 19 de febrero de 1770, que consultaría al Rey. [37]

Resuelto el conflicto temporalmente, el Consejo continuó el proceso establecido para la revisión de obras públicas, extendiendo, a lo largo del tiempo, la red a otras entidades como la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, fundada en junio de 1775, encontrándose Campomanes y Ventura Rodríguez entre los treinta y tres miembros fundadores[38].

34 AHN, Consejos, 208-3; Cadiñanos Bardeci, 2005-2006.

35 Entre ellos se encuentran el marqués de los Llanos, el Oidor de la Chancillería de Granada, Manuel Becerra, el cirector de la Contaduría y los escribanos Juan Manuel Reboles, Ignacio Esteban Igareda, Pedro Escolano de Arrieta, Antonio Martínez Salazar y Pedro Escolano de Arrieta. AHN, Consejos, 4015-24. Véase Anexo Documental, Tabla 3.

36 AHN, Consejos, 2076-7.

37 AHN, Consejos, 2076-5.

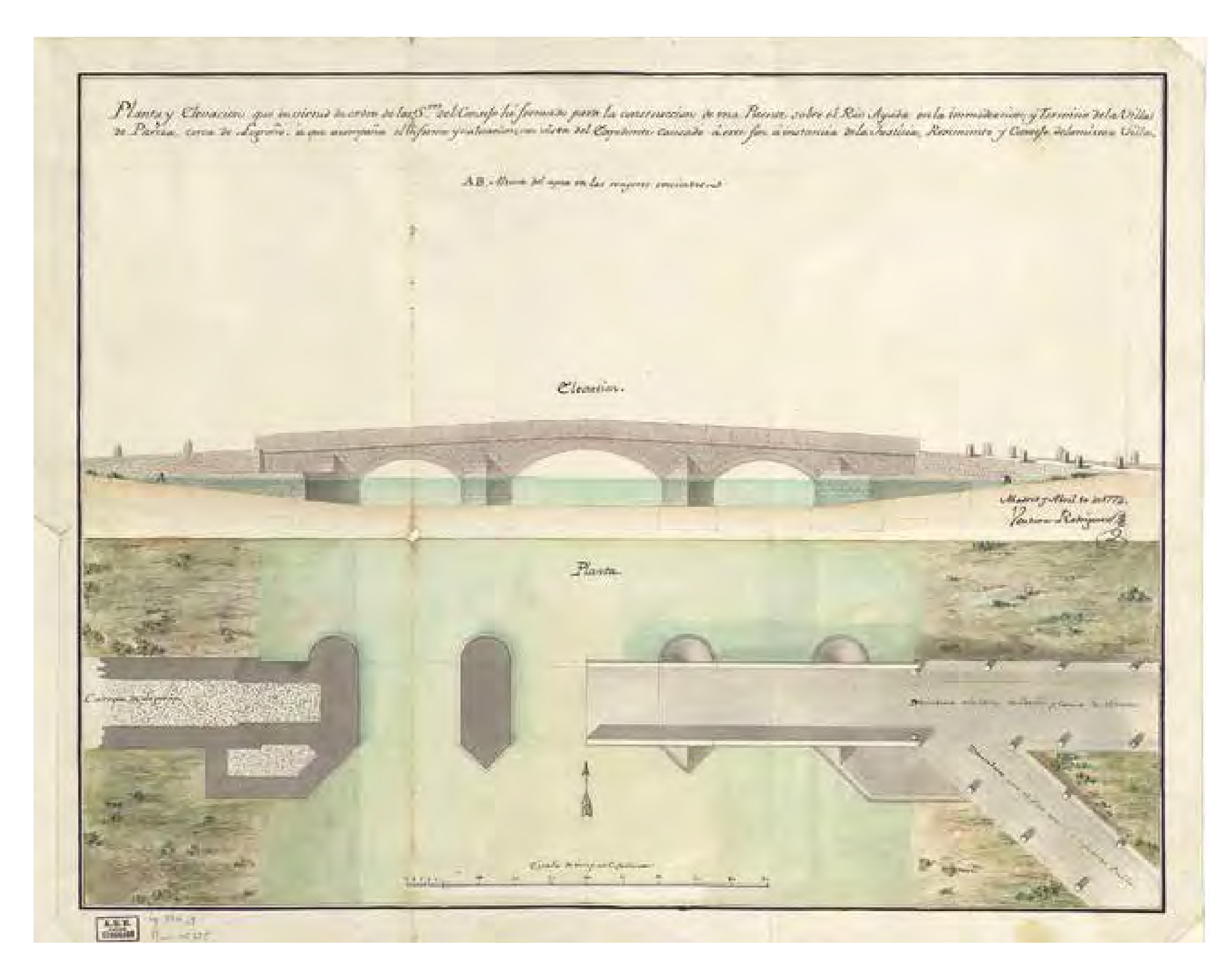
38 Jovellanos le conocería en esos encuentros: "Fuego después de los individuos más concurrentes a las juntas ordinarias informando de palabra y por escrito en varios expedientes científicos y sobre todo asistiendo a las adjudicaciones de premios". Jovellanos, 1845-46, 3.474. El Consejo de Castilla envió regularmente expedientes en hospicios la Sociedad para el estudio. Estos incluyen durante la vida de Rodríguez: "El Consejo remite un informe sobre: casas de misericordia de Durango (1779), Baena (1779), Azcoitia (1781), y Dos Barrios (1781), hospicios de Zaragoza (1781), Palma de Mallorca (1781), Sevilla (1782) y Gerona (1783), casas de misericordia de Sevilla (1783) y Bilbao (1783), casa de expósitos de Santander (1785), juntas de Caridad de Albacete (1785) y Alaejos, y casa de misericordia de Lérida (1785)". Madrid, Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.

39 Véase Anexo Documental, Tabla 4.

40 AHN, Consejos, 2076-14. Véase Reese, 1976a, I, 262-63 y II, 376-381 y *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor [...] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Junta Pública de 25 de Julio de 1778*, 26-31.

41 Becerra a Martínez Salazar, 10 diciembre 1777, AHN, Consejos, 2076-14.

42 Véase Anexo Documental, Tabla 5.



[il. 22] Ventura Rodríguez, *Puente de piedra sobre el río Ayuda, en la villa de Pariza (Logroño)*, 1772. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

Mientras, Rodríguez continuó ejecutando obras para el Consejo, con nuevas e importantes comisiones a principios de la década de 1770, –fundamentalmente revisando las obras del Patronato Real para la Cámara de Castilla-, lo que le crearía mayores retrasos en su capacidad para satisfacer la demanda.[39] **[il. 22]**

La cuestión del papel de la Academia en la revisión de las obras construidas con fondos públicos permaneció inactiva hasta el 10 de agosto de 1777, cuando Antonio Ponz, nombrado Secretario de la Academia, propuso que fuera ella quien supervisara la revisión de proyectos de obras públicas. Tuvo el entusiasta apoyo del conde de Floridablanca, recién nombrado ministro de Estado, quien promulgó la orden, el 23 de noviembre de 1777, a las autoridades civiles y, el 25 de noviembre de 1777, a todos los obispos y arzobispos del país[40]. La primera orden, que fue enviada a Manuel Becerra y a la Contaduría, requirió "que todos los expedientes que ocurran sobre obras públicas se pasen a (...) la Academia de San Fernando antes de resolverse." [41]

Sin embargo, al parecer, estas órdenes tuvieron poco impacto directo en la obra de Ventura Rodríguez, ya que seguiría recibiendo expedientes de la Contaduría para su informe, entre 1777 y 1779.[42]

El proceso administrativo para modificar el papel de la Academia en el proceso de revisión, sin embargo, fue quizás poco claro, y el 11 de octubre de 1779, el conde de Floridablanca emitió otra *Real Orden comunicada*

en circular del Consejo, que prohibía a este considerar trabajos que no hubieran sido enviados, primero, a la Academia para su aprobación[43]. Curiosamente, fue poco antes de que se dictara esta orden que se emitieron dos expedientes del Consejo enviados directamente a la Academia de San Fernando.

Rodríguez murió el 26 de agosto de 1785, tras ocho meses de sufrimiento y, el 23 de marzo de 1786, el Consejo escribió a Miguel Fernández para que los expedientes fueran recogidos del estudio de Ventura Rodríguez y enviados a Manuel Martín Rodríguez, sobrino de don Ventura.

A partir de aquí, todos los proyectos descritos[44] fueron enviados a la Academia de San Fernando o a otros arquitectos. Por supuesto, Manuel Martín Rodríguez continuó trabajando en muchos de los expedientes que estaban en posesión de su tío. Estos incluían algunas fuentes en Salamanca, el coliseo de comedias en Vitoria, el cuartel de Palencia y el hospicio en Santiago de Compostela. Fue una larga y fructífera colaboración que la Academia de San Fernando heredaría pero, en el proceso, la competencia funcional y presupuestaria en la construcción fue reemplazada con demasiada frecuencia por el juicio estético como criterio principal de excelencia.

Ventura Rodríguez revisó expedientes de treinta y dos obras asociadas con el buen gobierno, más frecuentemente en pequeñas ciudades y capitales provinciales que incluían ayuntamientos, cárceles, carnicerías y otras funciones del gobierno de la ciudad ya mencionadas. También revisó los expedientes de siete hospicios y casas de trabajo, que eran instituciones de escaso socorro y confinamiento, establecidas para reducir el número de mendigos y ociosos pobres enseñándoles oficios productivos; cinco cuarteles, que podían traer ingresos significativos a los propios de los pueblos y, cuatro teatros.

Finalmente, después de 1779, fue llamado para revisar trece proyectos urbanos de calles y plazas, obras hidráulicas, puentes y carreteras. Revisó o proporcionó diseños para trece trabajos más, entre 1765-70. Las revisiones bajaron a apenas nueve proyectos, entre 1771 y 1775, cuando empezó a aconsejar a la Cámara de Castilla sobre obras eclesiásticas del Patronato Real, y subieron a veintiocho, entre 1776 y 1780, volviendo a caer, ligeramente, a quince en los últimos cinco años de su carrera. A través de estas obras y de sus colaboraciones con los fiscales, desempeñó un papel claramente vital para dar forma física a las instituciones fundamentales para la reforma económica del país.

Ventura Rodríguez y la Cámara de Castilla

El papel de Ventura Rodríguez en la revisión de proyectos arquitectónicos por todo el país se amplió, aún más, en la década de 1770, cuando la Cámara de Castilla decidió realizar una revisión de los gastos eclesiásticos en el Reino de Andalucía y ordenó, el 21 de octubre de 1773, que todas las iglesias en esa jurisdicción presentara sus proyectos a la Cámara antes de emprender el trabajo. Este audaz y amplio proceso de revisión formó el núcleo del capítulo final de mi obra publicada en 1975: "La Arquitectura de Ventura Rodríguez" y "Ventura Rodríguez en Vélez de Benandalla y Larrabezúa"[45]. Como, al igual que en el caso de la planificación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, Pedro Rodríguez de Campomanes y el conde de Floridablanca eran muy conscientes del potencial estratégico de intervenciones sistemáticas en la reforma económica dentro de áreas concretas del territorio, que pudieran servir de prueba, para después hacerlos posible a escala nacional. Ambos fueron sensibles al papel que la ruina de las pequeñas iglesias parroquiales en todo el país desempeñaban en la despoblación de ciudades agrícolas.

Pero las condiciones específicas del Patronazgo Real durante la Reconquista dieron a la corona, a través de la Cámara de Castilla, privilegios especiales sobre las Tercias Reales y, por lo tanto, sobre la revisión y dirección de las finanzas eclesiásticas en las diócesis de Almería, Granada y Málaga, pertenecientes al Reino de Granada. La revisión sistemática de la documentación que mostraba los gastos dedicados a la reparación y construcción de iglesias

parroquiales y a las revisiones *in situ* de todas las iglesias en las diócesis de Almería durante el periodo en el que Ventura Rodríguez estuvo vinculado, proporcionan un buen caso de estudio para probar nuestras hipótesis y la gran capacidad que Campomanes y Floridablanca tuvieron para introducir los cambios proyectados por ambos[46].

El proyecto, sin embargo, no comenzó en la Cámara de Castilla, sino con la visita de Claudio Sanz y Torres, obispo de Almería, quien se encontró con numerosas iglesias de su diócesis en estado ruinoso[47]. El obispo pidió a la Cámara de Castilla, el 21 de enero de 1772, que se realizaran proyectos de reforma para las iglesias de Olula del Río, Laroya, Benahadux, Vara del Rey y Zurjena, pero Ventura recibiría la orden de cesar todo trabajo, emitida el 26 de mayo de 1772[48]. El 7 de octubre de 1772, Campomanes escribió que quería que se hiciera una revisión con especial cuidado ya que las obras implicaban el uso de fondos reales y ordenó que los planes fueran enviados a Ventura Rodríguez, lo cual se hizo entre junio y septiembre de 1773.[49] **[il. 23-26]**

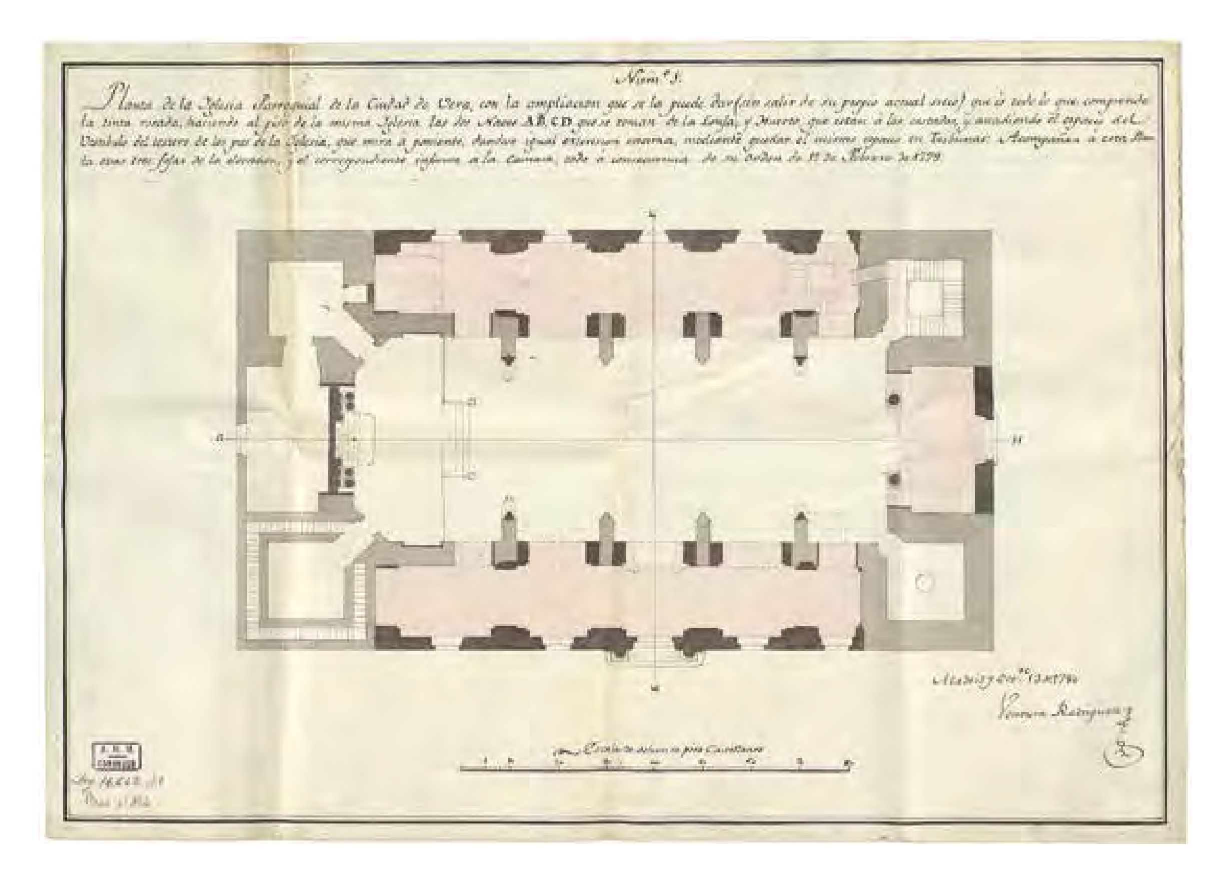
La mayor revisión fiscal de las finanzas de la iglesia fue ordenada el 6 de octubre de 1774 y emprendida por Benito Ramón de la Hermida, Oidor de la Real Chancillería de Granada, entre el 16 de enero de 1775 y el 19 de marzo de 1779. Una de las principales críticas de las inversiones hechas por el arzobispo fueron acerca de la prioridad por financiar un costoso tabernáculo, en lugar de un hospicio o las reparaciones de iglesias en pequeños pueblos[50]. Rodríguez encargó a Manuel Machuca y Vargas y Juan Antonio Munar que realizaran esta revisión. Machuca salió de Madrid el 30 de mayo de 1775 y ya estaba en Andalucía el 1 de febrero de 1776[51].

Mientras que la revisión de las finanzas de la iglesia en el Reino de Granada era la más completa, la Cámara de Castilla también tenía jurisdicción sobre las instituciones eclesiásticas de Castilla que estaban bajo la tutela del Patronato Real y, por lo tanto, estaba bajo supervisión económica de la Cámara.

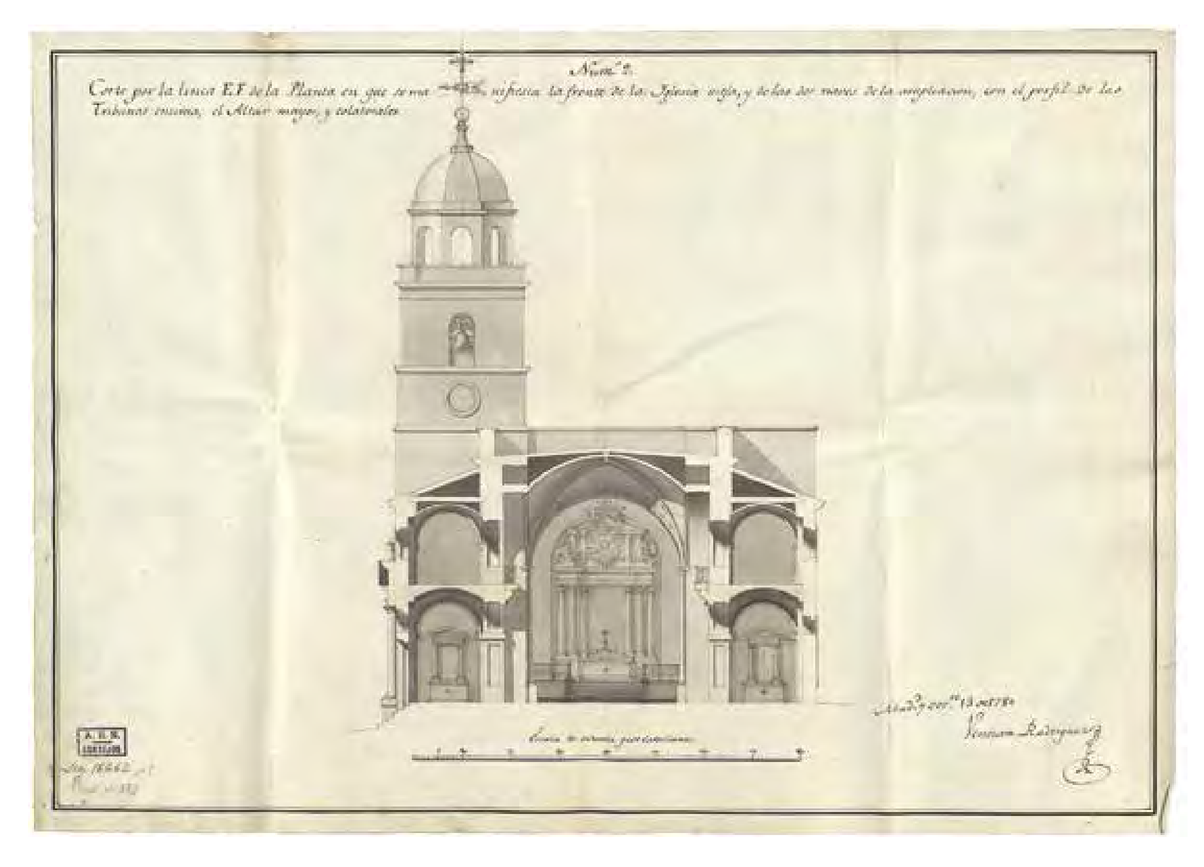
Dos fuentes del Archivo del Patronato de Castilla en el Archivo Histórico Nacional registran los numerosos expedientes de revisiones arquitectónicas y gastos de las instituciones eclesiásticas revisadas por la Cámara. La primera, son los *Expedientes de Cámara (1757-87)*[52] es un índice alfabético de los expedientes catalogados por diócesis y por año que proporciona números de localización para los expedientes. La segunda, los *Expedientes que se pasan al Fiscal* proporcionan, además, breves descripciones, en orden cronológico, de los expedientes que fueron transmitidos tanto al Fiscal, como a Ventura Rodríguez y a otros arquitectos[53].

Como el objeto de mi análisis se centra en los expedientes del Consejo, no sólo con intención de compartir la información acerca de la documentación disponible, sino también para proporcionar un panorama aproximado de las clases y números de comisiones eclesiásticas del Patronato Real revisadas por la Cámara para dar una idea del porcentaje que de ellos, le fueron enviados a Ventura Rodríguez para su revisión. Mientras la Cámara revisaba las obras proyectadas por algunas de las instituciones eclesiásticas más ricas del país, el número significativo de reparaciones y construcciones en pequeñas iglesias y hospitales parroquiales reflejaban las nuevas prioridades de Campomanes y Floridablanca. Para los historiadores de la arquitectura, un análisis cuidadoso del contenido de estos expedientes también revela los retos de la Cámara y cómo sus fiscales se enfrentaron a las deficiencias de formación y experiencia entre los distintos maestros de obras en todas las provincias españolas, así como se deduce la necesidad de vigilancia con respecto a la seguridad, el diseño y la economía de la construcción.

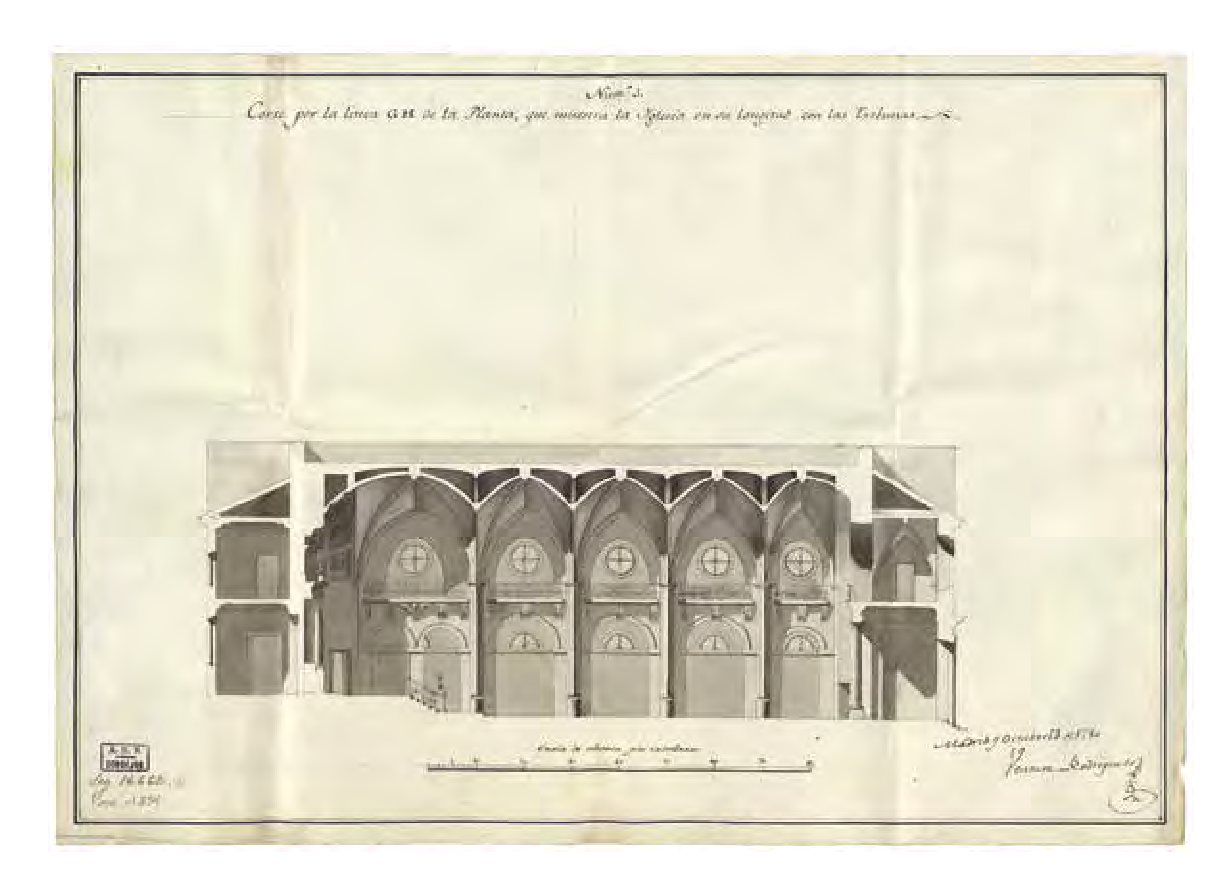
43 AHN, Consejos, 2076-14.
44 AHN, Consejos, Libro 1859.
45 Reese, 1976a, I, 215-22, 263 y II, 321-45 y Reese 1975.
46 Estos han sido estudiados extensamente en mi estudio preliminar a Guillén Marcos, 1991 y en Gil Albarracín, 2007.
47 Rodríguez diseñó el trascoro de la catedral de Almería (1770 VR) y un tabernáculo (1771 VR). Llaguno y Ceán, 1829, II, 249-50; Reese, 1976a, II, 362-63; Nicolás Martínez y Torres Fernández, 2000 y véase en este mismo catálogo Cruz Yábar, 169-205 y Camacho, 381-389.
48 AHN, Consejos, Patronato, 15541-3.
49 *Idem.*
50 AHN, Consejos, Patronato, 15532.
51 AHN, Consejos, Patronato, libro 2733; Reese, 1976a, I, 217; AHN, Consejos, Patronato, 15532, 15533, 15541-3, 15542-3, 15542-4, 15544-4; libro 203 (5 febrero 1771, 21 octubre 1773). Véase Anexo Documental, Tabla 6.
52 AHN, Consejos, Patronato, libro 2733.
53 Se registran en tres volúmenes: Libro 203 (17 mayo 1770-octubre 1774), Libro 204 (26 octubre 1774-5 octubre 1779), y Libro 205 (6 octubre 1779-8 agosto 1784). AHN, Consejos, Patronato, Libros 203-205.



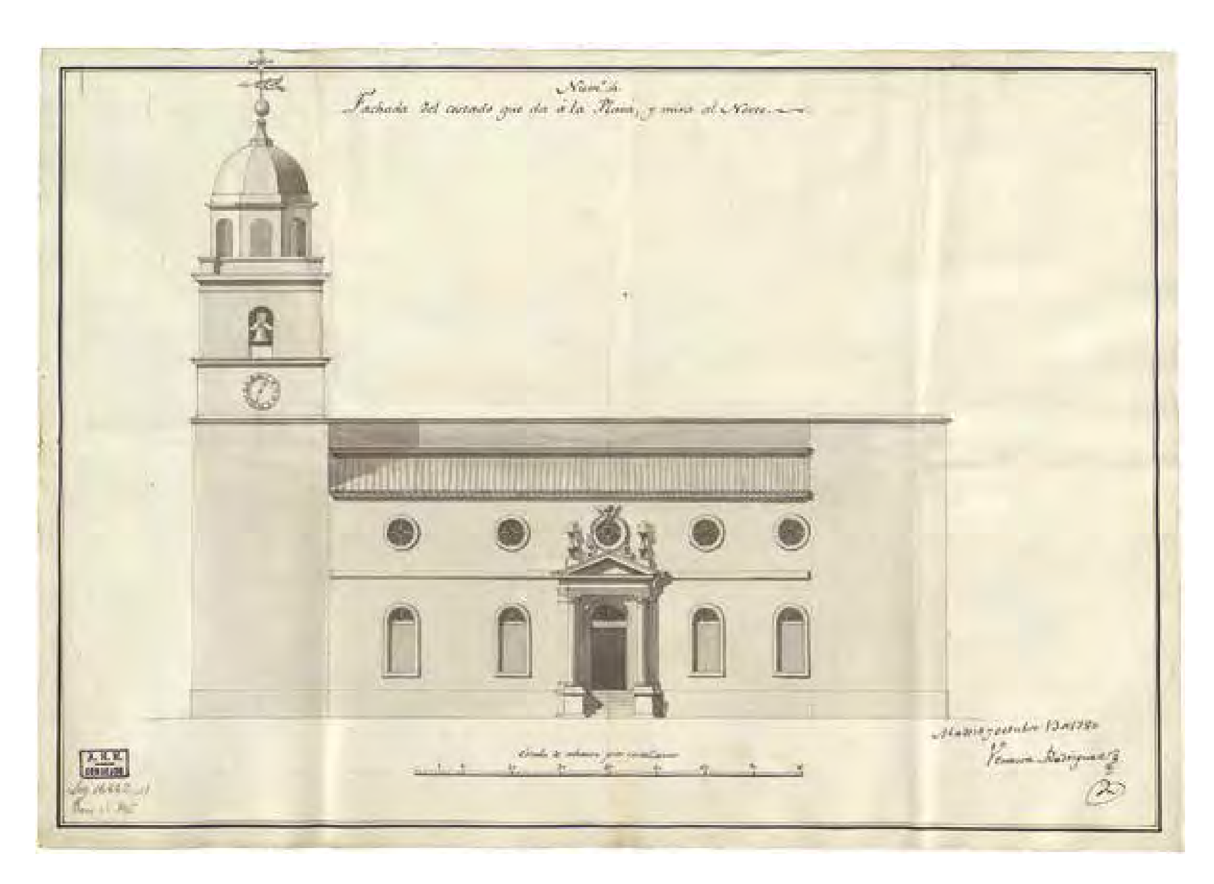
[il. 23] Ventura Rodríguez, *Iglesia parroquial de Vera. Almería. Planta,* 1780. Madrid, Archivo Histórico Nacional.



[il. 24] Ventura Rodríguez, *Iglesia parroquial de Vera. Almería. Sección transversal,* 1780. Madrid, Archivo Histórico Nacional.



[il. 25] Ventura Rodríguez, *Iglesia parroquial de Vera. Almería. Sección longitudinal,* 1780. Madrid, Archivo Histórico Nacional.



[il. 26] Ventura Rodríguez, *Iglesia parroquial de Vera. Almería. Fachada del costado,* 1780. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

El trabajo de Rodríguez en Andalucía comenzó con una comisión privada que hizo para el trascoro de la catedral de Almería en 1770, seguido por dos comisiones para la Cámara: la colegiata de Santa Fe y la iglesia de La Encarnación de Berja, a principios de 1771, antes de la intervención de la Cámara en la revisión de las iglesias de la diócesis de Almería. En cualquier caso, la Cámara estaba revisando los expedientes para la construcción de obras bajo la jurisdicción del Patronato Real, ya en 1771.[54] De estas treinta y dos obras, ejecutadas entre 1770 y 1775, diecinueve se encontraban en Andalucía. Rodríguez intervino en veintitrés de los treinta y dos casos. En doce de ellas, su intervención parece haber sido inmediata, mientras que en el resto tardaría mas tiempo. Así, en otras dos, intervendría un año más tarde, en tres de ellas, dos más tarde, en una tres años, en dos, cuatro y en el resto de proyectos, uno cada cinco, seis y siete años después[55].

En el último lustro de su vida, Rodríguez intervino en sólo tres de los veinticinco expedientes abiertos por la Cámara[56]. Los resúmenes de los expedientes revisados en la Contaduría y la Cámara demuestran la enorme carga de trabajo que Rodríguez heredó a través de estos dos cuerpos lo que nos permite, al menos, aproximar los ritmos de su práctica para estas dos entidades. Sin embargo, representan sólo una parte de su trabajo como arquitecto al que habría que añadir el trabajo que hizo como Maestro Mayor, así como distintos encargos privados, incluyendo importantes proyectos residenciales para la nobleza[57]. **[cat. 72 y 73]**

Teniendo en cuenta sólo los casos documentados de sus intervenciones cuando fueron documentados por primera vez en estas fuentes particulares, sabemos que Ventura Rodríguez informó o diseñó entre 1765 y 1785: trece proyectos para la Contaduría y ninguno para la Cámara, entre 1765 y 1770; nueve para la Contaduría y veinticuatro para la Cámara, entre 1771 y 1775; veintiocho para la Contaduría y catorce para la Cámara entre 1776 y 1780; y, por último, quince para la Contaduría y tres para la Cámara o diecisiete entre 1781 y 1785[58]. Esto supone un total de ciento seis revisiones, de las cuales sesenta y cinco fueron para la Contaduría y el Consejo, y cuarenta y una para la Cámara. [59]

Los datos de archivo amplían, claramente, el número de obras de Manuel Martín Rodríguez que fueron publicadas por Llaguno-Ceán, que incluían, para el período siguiente a 1765, un total de cincuenta y tres obras civiles y cincuenta y siete comisiones eclesiásticas, que fueron, estas últimas, documentadas bajo la provisión del Consejo y la Cámara, o claramente en su ámbito legal. Como se ha señalado anteriormente,

54 Véase Anexo Documental, Tabla 7.

55 Los datos que apoyan esta duración son, sin duda, muy débiles, sólo tienen la intención de mostrar el tiempo transcurrido en algunos casos entre la apertura de un expediente y la primera intervención de Rodríguez y en otros casos el tiempo transcurrido entre su primera participación y el cumplimiento de la Comisión. Véase Anexo Documental, Tabla 8.

56 La comisión para la fachada de la catedral de Pamplona no pasó por la Cámara. Véase Anexo Documental, Tabla 8

57 No pude consultar el Libro 2871, *Inventario de expedientes de Madrid (1766-1776),* lo que me lleva a preguntarme si las matrículas del Consejo que estudié excluían obras para la Corte. El catálogo de la exposición en el Museo Municipal de Madrid en 1983 incluye 152 entradas de su obra como Maestro Mayor. Véase Agulló y Cobo, 1983, 185-246.

58 Rodríguez enfermó gravemente en noviembre o diciembre de 1784 y padeció una "penosa enfermedad de ocho meses", en la que sufrió con extraordinaria constancia las operaciones más crueles de cirugía. *Gaceta de Madrid*, viernes 9 de diciembre de 1785.

59 Véase Anexo Documental, Tabla 9.

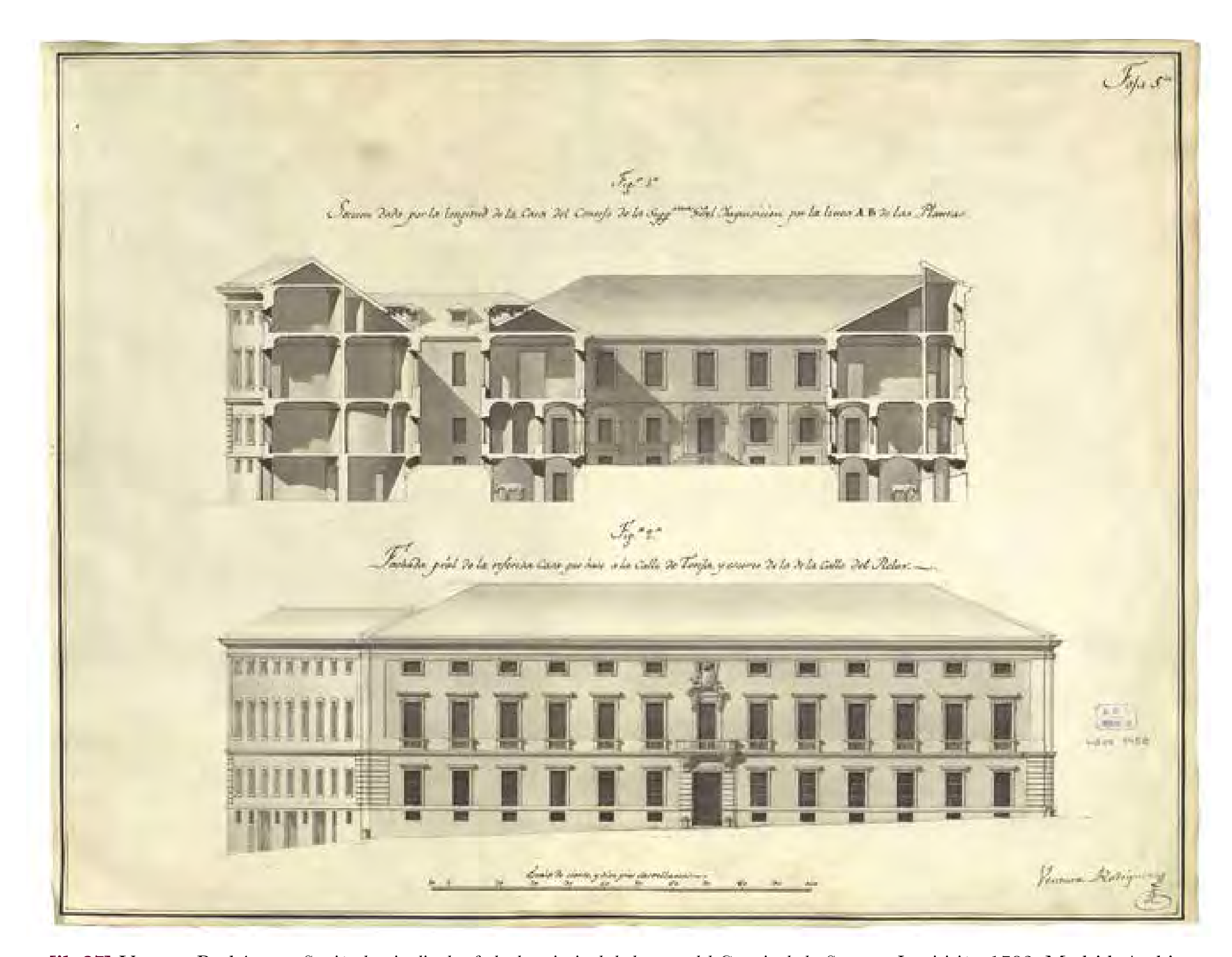
60 Véase nota 46.

61 AHN, Consejos, 4015-24. Me dirijo al impacto de estos cambios cuando los salarios fueron reemplazados por pagos por consultoría acompañados de dibujos en Reese, 1976a, I, 203-204 y II, 280-84.

62 El informe de Hermida presentado el 19 marzo de 1779 afirmaba claramente que, "con el desconsuelo de que en 6 años no hubiese Don Ventura Rodríguez evacuado la revisión de alguna, un pesar de los oficios que se le han pasado y las instancias que se le hizo el hecho, y de los grandes costos que causó a las fábricas el arquitecto Machuca, que envió el expresado Don Ventura a este país para levantar planos de muchas obras (…)" y continúa, "para obviar en el futuro estos inconvenientes, propuso el Visitador que por un arquitecto de la habilidad conocida se forman los diseños de iglesias corresponden a vecindades diferentes desde 250 hasta 1,000 vecinos con toda la posible explicación y advertencias para el directorio de que las fabrica y que se mandan al superintendente de estas maras, hicieron que se desplegaran sin apartarse del Plan respectivo, las que se requirieron edificar. Dignase aprobar la Cámara este pretexto y ordenó al mismo Don Ventura Rodríguez su ejecución; pero quedó sin ella hasta ahora como todos los demás encargos antecedentes y atascos efecto, al parecer la conclusión de estas obras y su examen no se confía en una persona más activa y menos ocupada." AHN, Consejos, Patronato, 15532, sección 232.

63 La transición se trata en Reese, 1976a, I, 137-200.

64 Jovellanos, 1845-46, 3, 201.



[il. 27] Ventura Rodríguez, *Sección longitudinal y fachada principal de la casa del Consejo de la Suprema Inquisición*, 1782. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

éstas excluyen las obras públicas para Madrid y todas las comisiones privadas que por todo el país proyectó Ventura Rodríguez. [60]

La cuenta que Rodríguez preparó el 11 de agosto, poco antes de su muerte, proporciona información sobre su indemnización. Recibió 1.200-1.800 reales, por ocho proyectos, 3.000-3.300 reales, por nueve, 4.500 reales, por uno y, 4.800-6.750 reales, por cinco, que implicaron viajes y uno, por 12.000 reales[61]. Por supuesto, éstos incluían sólo los que no le habían abonado mientras preparaba el registro de los pagos que le debían a su sobrino Manuel Martín Rodríguez. La realidad fue, sin embargo, que Ventura Rodríguez, aun cuando compartió responsabilidades con sus discípulos, no pudo seguir la demanda que requería la realización de informes y dibujos y cada vez se retrasaba aún mas en sus responsabilidades[62].

Ventura Rodríguez, que había sido despedido del servicio real, el 27 de julio de 1760 –durante su exilio en Valladolid-, había trabajado con constancia para intentar reconstruir su carrera[63]. Con la "notoria amistad y protección constante con que [el Conde de Campomanes] distinguió a Rodríguez" y de otras figuras, nuestro arquitecto fue capaz de desarrollar una nueva forma de práctica profesional en el servicio municipal y gubernamental ejerciendo, durante la década de 1770, un virtual monopolio de los trabajos sometidos a la jurisdicción del Ayuntamiento de Madrid y del Consejo de la Cámara de Castilla.[64] **[il. 27]**

Rodríguez murió el 26 de agosto de 1785 en el apogeo de una prodigiosa carrera. Dos años y medio más tarde, el 18 de enero de 1788, Gaspar Melchor de Jovellanos entregó su *Elogio de Don Ventura Rodríguez* en la Real Sociedad Económica Matritense, donde Rodríguez había sido miembro fundador **[cat. 132]**. En él, Ventura se convirtió en el "restaurador de nuestra arquitectura"[65] y ofreció un peculiar retrato del personaje que Goya pintó para el infante don Luis de Borbón en 1784.

> "Tanta constancia, tan admirable modestia (...) Grave y sencillo en sin porte, urbano y afable en su trato instruido y comunicable en sus conversaciones (...) Su celo, su mansedumbre, su paciencia, su desinterés eran en este punto admirables. (...) Rodríguez se afanaba por comunicar todos sus conocimientos y depositarlos en una porción de sobresalientes jóvenes que hoy hace tanto honor a su nombre y que trabaja tan ardientemente por igualarle en reputación."[66]

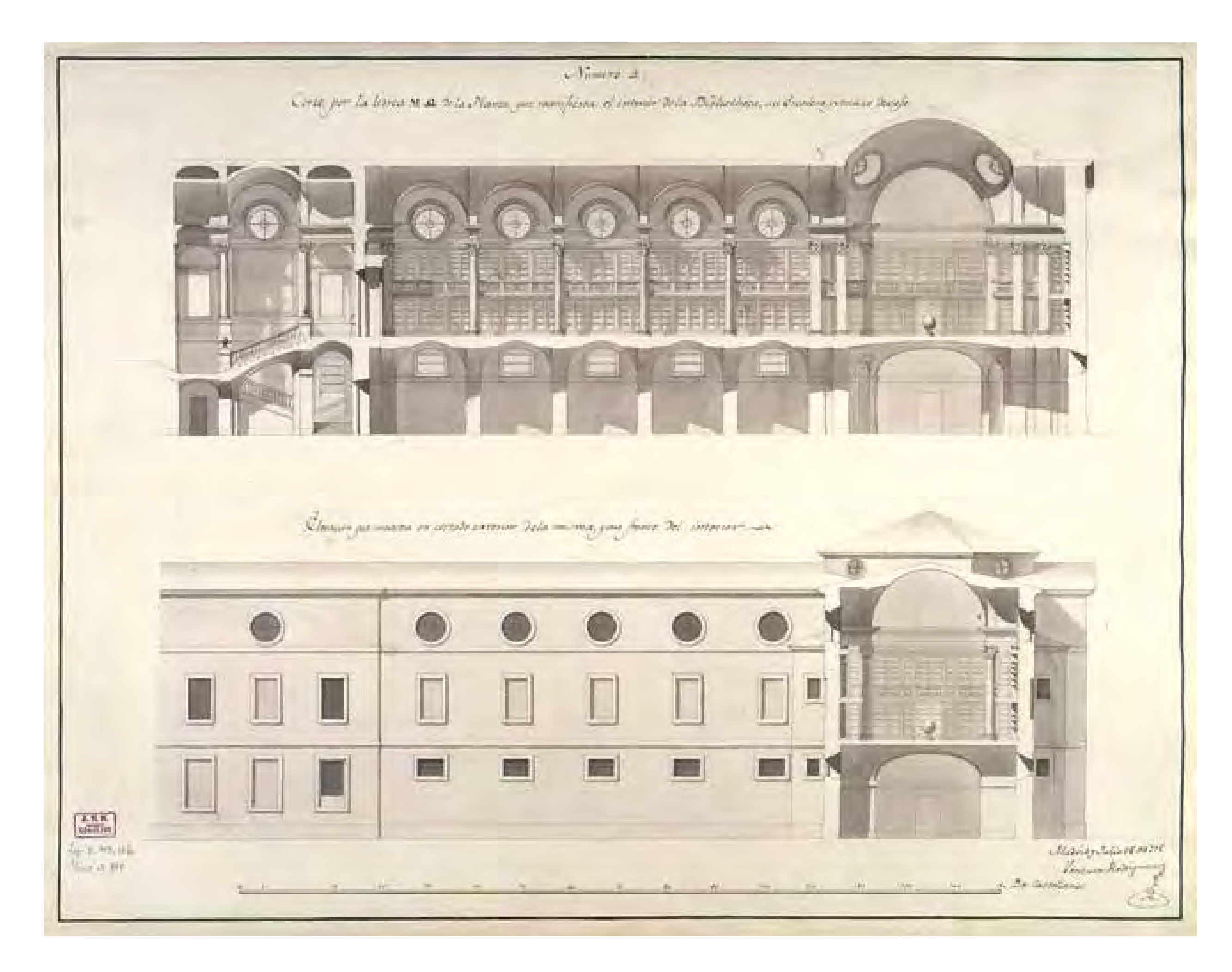
La correspondencia semanal del marqués de San Leonardo y su hermano el duque de Liria en París, –escrita entre el 28 de mayo de 1770 y el 12 de mayo de 1783– sobre la obra de Rodríguez en el palacio de Liria (Madrid), confirma el retrato que Jovellanos mostraba de Ventura, como la de un individuo de extraordinaria paciencia, y así lo demuestra la flexibilidad con la que visitó las obras del palacio a menudo, semanalmente incluso, para hacer frente a repetidas sugerencias de cambios de los duques de Liria, el marqués de Grimaldi, el duque de Alba, Francesco Sabatini y otros cortesanos. Los diarios de sus conversaciones se complementan con cientos de escritos, cartas y dibujos que transmiten una imagen distinta y complementaria de Rodríguez como un profesional disciplinado y minucioso, siempre dispuesto a dispensar su equilibrado sentido de la experiencia, combinada con su responsabilidad hacia los costes, el uso de los materiales, la ingeniería, el diseño y la ejecución.

El destierro de Ventura Rodríguez a Valladolid, tras el episodio en el que él y Felipe de Castro confinaron ilegalmente a Juan Graf en la prisión de la Academia, junto a los desacuerdos con Diego de Villanueva sobre la enseñanza, fueron centrales en la Academia en la década de 1760[67]. De manera similar, hay pocos casos conservados sobre la expresión pública de resentimientos ante el poder y la autoridad de Ventura Rodríguez, lo que no quiere decir que no existieran. En junio de 1785, Rodríguez propuso elevar a su sobrino a la posición de teniente de Maestro Mayor de Madrid, que compartiría con Mateo Guill, que ya había sido elegido para ese puesto. Su propuesta fue aprobada gracias al prestigio que Rodríguez poseía ante los regidores del Ayuntamiento de Madrid. Pero Guill protestó formalmente esta decisión, lo que provocó la constitución de una nueva comisión para revisarla, que acabaría por revocar el nombramiento de su sobrino[68].

Otros muchos también debieron sentir resentimiento hacia la figura de Ventura Rodríguez, ya que Jovellanos adoptó como tema principal de su *Elogio,* precisamente, la persecución de la crítica y los celos a sus logros:

> "aquel grito general de acusación tan livianamente pronunciado contra el mérito de Rodríguez y que llenó su vida de tantas amarguras. La ruin economía le lanzó y la envidia le difundió por todas partes [...]. Parece que por hacer más heroico su sufrimiento se privaba hasta de aquellos justos desenfados con que tal vez el mérito ofendido deposita sus resentimientos en el seno de la consoladora amistad. No era Rodríguez insensible, no: pero su constancia, superior a su sensibilidad, le había inspirado aquella alta firmeza que sabe sufrir y callar: don sublime de la filosofía, que infundiendo el conocimiento de los hombres, enseña al mismo tiempo á compadecer sus flaquezas y a despreciar sus injusticias."[69]

65 *Idem*.
66 Jovellanos, 1845-46, 3, 200-202.
67 "Castro (…) con su genio altivo y perturbador (…) el genio de Rodríguez no es tan descompuesto." Llaguno y Ceán, 1829, 4, 270-71 y Bédat, 1971.
68 Tovar Martín, 1985 y Cervera Vera, 1982a, 67-68.
69 Jovellanos, 1845-46, 3,198 y 200.
70 Jovellanos, 1845-46, 3, 395-96, 400.



[il. 28] Ventura Rodríguez, *Diseño de biblioteca para los Reales Estudios de esta Corte..., Fachada y sección lateral*, 1775. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

Jovellanos sólo hizo referencias concretas hacia los celos producidos por los proyectos de Ventura Rodríguez, aún pendientes, para la basílica de Covadonga, –"varios estorbos retardaron el principio de esta obra que era la primera en su estimación"–, y otros, en todo el país: "Si señores los principales los más dignos trabajos de don Ventura Rodríguez ha quedado sin ejecutar [...] Y en fin, de una muchedumbre de edificios ideados por orden del gobierno o por encargos de particulares forman un riquísimo tesoro de preciosas obras escondidas en la colección de papeles y robadas a la comodidad y al decoro público por la envidia y la calumnia"[70] .

¿Fue el emparejamiento del genio y de los celos un simple tropo elegido para el *Elogio* o Jovellanos sabía directamente de tales resentimientos antes y después de la muerte de Rodríguez, cuando las figuras más jóvenes buscaron oportunidades para llenar su vacío? ¿O podría el tema reflejar la preocupación de Jovellanos por el legado y futuro de la política de cambio y reforma en España?

Jovellanos entregó su *Elogio* once meses antes de la muerte de Carlos III, el 14 de diciembre de 1788 ¿Sintió que el activismo judicial y las instituciones forjadas para promover la reforma económica podrían haber provocado una reacción que ya no podría ser derribada? ¿Había presentido la oposición al poder concentrado de

Campomanes y Rodríguez, que habían sido tan inflexibles en compartir la toma de decisiones con otros ministros, intendentes provinciales o incluso con instituciones como la Academia de San Fernando?[71] **[il. 28]**

Lo que sabemos hoy es que, cuando Carlos IV llegó al trono, el conde de Floridablanca, antiguo socio de Campomanes en asuntos de reforma económica y política, conservó su posición de primer ministro de Estado, pero los conflictos entre la Junta Suprema de Estado, un consejo de ministros establecido por Floridablanca, en mayo de 1787, y el Consejo de Castilla, dirigido por Campomanes, surgiría en los primeros meses del reinado[72]. Una de las muchas denuncias emitidas por el ministro de Hacienda se centró en los enormes retrasos en las decisiones tomadas por la Contaduría y el Consejo. ¿Acaso Campomanes y Ventura Rodríguez se tomaban demasiado tiempo? Incluso con la ayuda de sus muchos discípulos, nuestro arquitecto fue incapaz de mantenerse al día con la demanda de sus informes y proyectos. Describió "el despacho de los incesantes informes que se le piden por el Consejo, Ayuntamiento, y dicha Academia", para explicar la necesidad de ayuda de su sobrino para que así, fuese nombrado como Segundo teniente del Maestro Mayor de Madrid[73]. Sabemos también que las quejas eran frecuentes sobre los retrasos en el envío de sus informes para la Cámara[74]. De hecho, bajo la dirección de Floridablanca, se emitió una nueva Instrucción que reducía sus competencias sobre los bienes municipales con el fin de descentralizar la autoridad de la agencia[75].

El apogeo de la política reformista, en la que Ventura Rodríguez y Campomanes habían participado tan exitosamente, estaba disminuyendo, ya que Carlos IV y Floridablanca buscaron nuevos retos políticos y económicos en Europa y en América en 1789.

71 Las órdenes reales de 23 de octubre de 1777 y 11 de octubre de 1779 que obligaban a que los sorteos de obras públicas fueran enviados a la Academia tuvieron poco efecto antes de que el nuevo gobierno de Floridablanca emitiera una nueva orden de 23 de julio de 1789.

72 Castro, 1996, 445-56.

73 Estas fueron las palabras de Rodríguez en junio de 1785. Tovar Martín, 1985, 327.

74 El informe de Hermida, presentado el 19 marzo 1779 declaró claramente: "con el desconsuelo de que en 6 años no hubiese Don. Ventura Rodríguez evacuado la revisión de alguna, un pesar de los oficios que se le han pasado y las instancias que se le hizo el hecho, y de los grandes costos que causó a las fábricas el arquitecto Machuca, que envió el expresado Don Ventura a este país para levantar planos de sus obras (…)", y continúa: "para obviar en el futuro estos inconvenientes, propuso el visitante que por un arquitecto de saber habilidad se forman los diseños de iglesias corresponde a vecindades diferentes desde 250 hasta 1, 000 vecinos con toda la posible explicación y advertencias para el guía de que las fabrica y que se mandan al superintendente de estas maras, hicieron que se desplegaran sin apartarse del Plan respectivo, las que se requirieron edificar. Dignase aprobar la Cámara este pretexto y ordenó al mismo Don Ventura Rodríguez su ejecución; pero quedó sin ella hasta ahora como todos los demás encargos antecedentes y efectos de efecto, al parecer la conclusión de estas obras y su examen no se confía en una persona más activa y menos ocupada." AHN, Consejos, Patronato, 15532, sección 232.

75 *Idem*, 456.

76 AHN, Consejos, 4015-24.

Anexo documental

Las obras se enumeran cronológicamente basándonos en las fechas de apertura de cada expediente, en lugar de en las fechas que registraban las primeras intervenciones de Ventura Rodríguez para poder mostrar las duraciones que, en general, tardaban en resolverse las solicitudes en las oficinas del Consejo. La mayoría provienen de los registros de la Contaduría y Consejo y complementados con datos de otras fuentes. Se indican las referencias documentadas a las intervenciones de Ventura Rodríguez insertando "VR" seguido de las fechas relevantes citadas en la documentación. Los expedientes procedentes de *Dibujos cuyos trabajos se me están debiendo por las partes, como constará de los mismos expedientes*[76] se indican con un asterisco: "VR*". En el caso de sus discípulos, se ha insertado "DLM" para Domingo Lois de Monteagudo, "JAM" para Juan Antonio Munar, "MMV" para Manuel Machuca Vargas y "MMR" para Manuel Martín Rodríguez. **[véase págs. 473-485]**



¿Por qué escribió Jovellanos el *Elogio de D. Ventura Rodríguez?*

Carlos Sambricio

En 1790, Gaspar Melchor de Jovellanos iniciaba su *Elogio sobre Ventura Rodríguez* con una desconcertante frase: "si D. Ventura Rodríguez hubiera logrado en vida, como otros hombres insignes, el aprecio que se debía a su mérito, su elogio no tendría tanto ayre de apología", añadiendo después "precisados a hacerle justicia después de su muerte, hemos querido más bien exponernos a los tiros de la crítica que no al riesgo de dexar entrada a la envidia" [1]. **[il. 29, cat. 132]**

Desconcertante, insisto, por afirmar que Ventura Rodríguez no logró en vida "el aprecio que se debía a su mérito", cuando, en cambio, la historiografía arquitectónica al uso presentó siempre su figura como paradigma de "los años de las Luces" así como porque fuera Jovellanos un político reformador y conocedor de las artes, quien asumiera la labor de reivindicar su figura.

¿Por qué escribió Jovellanos sobre Ventura Rodríguez y qué alcance tuvo el *Elogio* pronunciado ante la Real Sociedad de Madrid en 1788 y publicado dos años más tarde? ¿Buscó hacer justicia –como señala en el texto– a quien sufrió injustas censuras, fruto de envidias profesionales? y, en tal caso, ¿cuáles fueron estas?. Incluso, en 1788 ¿qué pensaba Jovellanos sobre la arquitectura y cuánto el discurso fue coherente con otras expresiones suyas de aquellos mismos años?. Sabemos, ciertamente, que hubo quien buscó su descalificación al señalar que "nunca estuvo en Roma"[2]. Pero, al identificar crítica con envidia y, en consecuencia, minimizar aquella, Jovellanos ignoraba tanto el por qué de los enfrentamientos intelectuales que durante años se mantuvieron en el interior de la Academia de San Fernando con quienes pretendían sentar las bases de un nuevo debate, como el juicio acerca de la atemporalidad de muchos de sus proyectos, de manera tal que quien lea detalladamente el *Elogio* constatará un hecho: los méritos y virtudes atribuidos a Ventura Rodríguez eran, en mi opinión, absolutamente ajenos a las inquietudes del arquitecto. ¿Por qué entonces el *Elogio*?

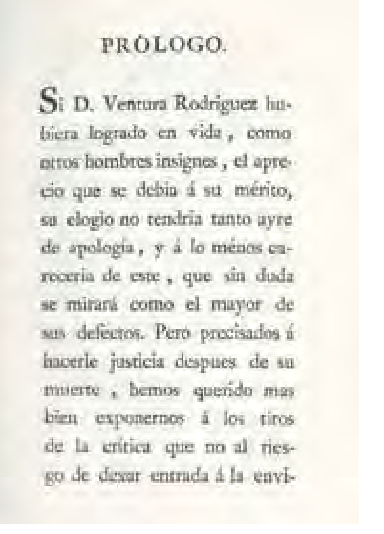
Frente a la valoración que, en su día, Freud hiciera sobre los biógrafos –"los biógrafos están obsesionados por sus héroes en un modo muy especial. En muchas ocasiones estos eligieron a sus héroes en tanto que objeto de sus estudios porque, debido a razones de su propia vida emocional, sienten un especial debilidad por él desde un principio"[3]– Jovellanos presenta a Rodríguez como ejemplo de una preocupación colectiva consistente en encarar el estudio de la historia y restituir a esta su antiguo decoro. Dicho de otra forma, convirtió al arquitecto en la figura que supo cortar con la tradición del barroco romano optando, en su lugar, por una arquitectura nacional que entroncaba con la historia. Para ello señaló, como idea central del *Elogio*, cuánto "tuvo que subir hasta el

1 Jovellanos, 1790, 14.
2 Jovellanos, 1790, 16; Pita Andrade, 1970; Correspondencia del marqués de San Leonardo con el duque de Berwick. Archivo del Palacio de Liria, carta de 19 de marzo de 1773 y Sambricio, 2012.
3 Freud, 1992, XI, 121.

Francisco de Goya y Lucientes, *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798. Madrid, Museo Nacional del Prado.



ELOGIO
DE D. VENTURA RODRIGUEZ
LEIDO
EN LA REAL SOCIEDAD
DE MADRID
D. GASPAR MELCHOR DE JOVE LLANOS,
É impreso de acuerdo de la misma Sociedad.
MADRID MDCCLXXXX.
En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.



PRÓLOGO.

Si D. Ventura Rodriguez hubiera logrado en vida, como otros hombres insignes, el aprecio que se debia á su mérito, su elogio no tendria tanto ayre de apologia, y á lo ménos careceria de este, que sin duda se mirará como el mayor de sus defectos. Pero precisados á hacerle justicia despues de su muerte, hemos querido mas bien exponernos á los tiros de la crítica que no al riesgo de dexar entrada á la envi-

[il. 29] Gaspar Melchor de Jovellanos, *Portada y Prólogo al Elogio de D. Ventura Rodríguez,* 1790. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

origen de la arquitectura, observar sus progresos y (...) estudiar su historia en los edificios de diferentes épocas"[4]. Afirmación desconcertante, por cuanto sepamos nunca le preocupó a Rodríguez el origen de la arquitectura, jamás se interesó por su historia y menos aún observó su progreso.

Reiterando esta idea, Jovellanos atribuirá a Rodríguez la voluntad de "restituir a la arquitectura su antiguo decoro [para lo que] tuvo que subir hasta su origen, observar sus progresos y puntos suspensivos estudiar su historia en los edificios de sus diferentes épocas"[5]. Y, atribuyéndole la condición de estudioso erudito afirmará cómo "subiendo a las primeras épocas de nuestra Arquitectura tendió la vista sobre la superficie de la España romana, la halló sembrada de aquellos magníficos edificios"[6]. **[il. 30]**

Calificando a Ventura Rodríguez de "profundo conocedor del pasado", Jovellanos señaló como el estudio

> "de las obras de Vitruvio y la observación de los monumentos antiguos que dieron a Italia en Bruneleschi, un Alberti y un Bramante, y cómo, mientras Roma empleaba el talento de muchos célebres artistas para perfeccionar la obra inmortal del Vaticano, España ostentaba ya que los dos grandes alcázares de Granada y Toledo cuanto se había acercado a la perfección en el mismo camino ...sin embargo la arquitectura, en esta crisis, pasó por una segunda infancia y tuvo los vicios de esta edad. Distante de la majestad griega, de la osadía alemana se acercó más a las formas de la primera y uso de los adornos, los gustos y parsimonia que la segunda"[7].

Y, en ese punto, tras señalar cómo "a la entrada del siglo XVIII, y mientras Rodríguez consagraba su juventud al estudio de los buenos y sólidos principios de la arquitectura, Barbás, Tomé, Churriguera y Rivera llevaban la corrupción del arte"[8], concluyendo que nuestro arquitecto había "nacido para restablecer su imperio, y instruido por la enseñanza y el escarmiento de las edades pasadas, iba acreditando su doctrina con obras dignas de los mejores tiempos. Su mérito (...) brillaba casi sólo en la corte y las provincias"[9].

4 Jovellanos, 1790, 15.
5 *Idem,* 15
6 *Idem,* 17.
7 *Idem,* 26.
8 *Idem,* 33.
9 *Idem,* 34.
10 *Idem,* 14.



[il. 30] Antoine Desgodetz, *Des Trois Colonnes de Campo Vaccino a Roma*, en *Les Edifices Antiques de Rome*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

Lejos de analizar la obra de Rodríguez –y entiendo que esto es debido a que la misma no le interesaba en el detalle– sólo enumeró algunos proyectos incurriendo, de paso, en atribuciones un tanto apresuradas, en el caso del palacio de Liria, por ejemplo, al tiempo que hacia relación de proyectos no construidos, como al mencionar un convento franciscano, el oratorio para San Felipe de Neri, un palacio para Correos y otro para la Inquisición. Del mismo modo que señalaría "quan deplorable era entonces el estado de nuestra escritura"[10], identificaba a Ventura Rodríguez como el arquitecto capaz de rechazar el Barroco destacando paralelamente cómo, lejos de entender el nuevo clasicismo como moda, llegaba a este tras el estudio de la arquitectura española del pasado. La única objeción es que la realidad era otra.

La pretensión de Jovellanos era evidente: estudiar la historia de la arquitectura para, con ello, relanzar la historia de España. En 1726, Benito Jerónimo Feijoo había publicado el primer tomo de su *Theatro Critico Universal*, obra que supuso un punto de inflexión para quienes habían reclamado una mentalidad más receptiva a los

avances científicos y al racionalismo. Admirador de Isaac Newton, Francis Bacon y John Locke, tras reconocer "las dificultades que hay en ejercer dignamente la profesión de historiador" y señalar que "lloro porque el descuido de España me duele"[11], iniciaba lo que José Antonio Maravall designó como "corriente de crítica nacional"[12].

Ocurría que la cultura barroca de la primera mitad del siglo XVIII no era supervivencia del XVII sino, por el contrario, manifestación del gusto de la época; y si, efectivamente los primeros Borbones favorecieron las ciencias, en arquitectura lo que se produjo fue el paso de un barroco escenográfico, referido tanto a la máscara churrigueresca como a otra mascara, que cabría definir como "mascara del barroco clasicista". Cierto que, en el proceso de ruptura con el saber tradicional, se manifestó una conciencia del atraso científico que se reflejaría, por ejemplo, en la publicación de obras como la del jesuita Athanasio Genaro Briguz y Bru (pseudónimo de Bruno Agustín Zaragoza y Ebri), *Escuela de Arquitectura Civil: en que se contienen los ordenes de arquitectura...* (Valencia, 1738) o el belga Jean-Charles de la Faille, profesor del madrileño Colegio Imperial, que elaboró no solo un *Tratado de la Architectura* (Madrid, 1632) manuscrito[13], sino también un *Tratado de Geometría*[14]. Lo singular de la propuesta de Zaragoza fue entender que las ciencias eran solidarias unas de otras, lo que le llevó a plantear la importancia de la ciencia experimental. Los textos en los que se buscaba una reflexión basada en los edificios de la Antigüedad de los cuadernos manuscritos sobre corte de piedra difundidos en los talleres de cantería apuntan el significativo quiebro que se hace evidente en los primeros años del siglo XVIII, cuando quienes buscan desarrollar su conocimiento partiendo de la historia chocan con quienes identifican experiencia con tradición. En este sentido José de Arze señalaría en 1735, cuatro años después que Ventura Rodríguez se hubiera iniciado en Aranjuez, con apenas catorce años, con Étienne Marchán, director de las obras de Real Sitio, como

> "no puedo suponer tan ignorante a quien no sepa la diferencia que hay entre lo especulativo y practico de esta facultad y el muy estudioso mayor dibujante, tracista y delineante, pues el falto de práctica, cualquiera que sea, no compite con los que la tienen... porque en tal caso todos los pintores serían arquitectos fabriles: dígalo la experiencia y tocado escarmiento de lo que alguna vez quisieron fabricar sin haber práctica[15]."

Tras el incendio del Real Alcázar madrileño Rodríguez fue nombrado delineante, afirmando textualmente Jovellanos que "muerto Juvara en 1736, concluye Rodríguez solo el magnífico plan que había dexado incompleto, y nombrado Saccheti para formar otro en el mismo sitio que ocupara el antiguo alcázar, le ayuda también como primer delineante"[16] **[il. 99, cat 4-5]**.

Próximo a los arquitectos italianos que trabajan para la Corona, Rodríguez ignorará no sólo las opiniones de quienes, como el padre Tomás Vicente Tosca o fray Pedro Martínez, rechazan la ornamentación en la arquitectura, sino el más amplio y general debate abierto por quienes representarán a lo que se ha denominado "el tiempo de los novatores". Frente a la máscara clasicista desarrollada por Giacomo Bonavia, Virgilio Rabaglio, Carlos Ruta, Giacomo Pavia o Giovanni Battista Saccheti, la propuesta era recuperar la tradición española no barroca, lo que suponía volver a lo que denominaron "los principios de la elocuencia española" y entendiendo por critica al lujo de poder rechazar una arquitectura entendida sólo como retablo.

La transición que definiera Russell P. Sebold entre "la tendencia clásica de los siglos áureos y el siglo neoclásico propiamente dicho"[17] , se evidenció tanto en la obra del conde de Fernán Núñez, *El hombre práctico* (Sevilla, 1680), como también en el primer tomo del *Diccionario de Autoridades* (Madrid, 1726), en el también primer tomo del *Theatro critico universal* (Madrid, 1726) de Jerónimo Feijoo, en el *Paralelo de las lenguas castellanas y francesas* (Madrid, 1726) de Gregorio Mayans o en la *Poética* (Zaragoza, 1737), de Ignacio de Luzán. Quienes, frente a una arquitectura basada en el ornato, reclamaban la imitación de la naturaleza –y la naturalidad en el modo de imitarla– lo hacían entendiendo que la verdad –fuente de hermosura– era capaz de separar la historia de la poesía.

Defendieron sus opiniones en tertulias y academias, chocando no con los escultores, retablistas, pintores, tramollistas o decoradores que en el último tercio del XVII habían intervenido en proyectos de índole arquitectónica sino con quienes, al reclamar en el primer tercio del XVIII imprecisos principios clásicos, recurrían a la fantasía, capricho o libertad compositiva. Lo hicieron cuando la historiografía tradicional se centraba en estos no porque se valorara su obra sino porque la misma reflejaba el ambiente de la Corte (entendida como espacio del poder) ignorando el exitoso papel jugado en Francia por la Académie Royale. Quienes reclamaron procesos de cambio y no consideraciones sobre estructuras estáticas optaron por agruparse en tertulias o en las recién creadas academias. Si el conde de Puñonrostro aprovechó las dependencias de la Academia de Matemáticas (1582), para debatir sobre estas y el arte militar, en 1713 Felipe V creaba la Real Academia de la Lengua, convirtiéndose, paralelamente, la denominada Academia del Buen Gusto en espacio de reunión y debate. Junto a estas iniciativas, la tertulia que desde 1735 propiciara el abogado Julián de Hermosilla (donde se debatían temas ligados a la historia) pasó, al poco tiempo, a ser la Real Academia de la Historia. Sin embargo, y el dato no es banal, una de las propuestas más significativas fue la planteada por Luzán buscando unificar no solo la Academia de la Lengua con la de la Historia sino convertir la nueva institución en Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Bellas Letras[18].

Cierto que el impreciso término "buen gusto" había sido utilizado por Johann Winckelmann al señalar cómo el valor del artista debía medirse por la novedad de sus ideas, si bien estas debían mantenerse dentro del citado "buen gusto". Lo importante, al margen que en dicha Academia hubiera pluralidad de perspectivas, se planteó cuanto la preocupación principal fue cuestionar cómo se debían relacionar los autores antiguos con los autores modernos o, lo que es lo mismo, cuánto del debate abierto en Francia en la *Querelle,* había cobrado en la España de finales de la década de 1730 importancia, configurándose como alternativa a la práctica de los antes citados arquitectos italianos. Álvarez Barrientos ha señalado cuanto de aquel "clasicismo" no era sino el resultado de copiar un modelo literario antiguo, avalado por la tradición. Era, en definitiva, ajustarse a las convenciones y características de un género dado, "plegándose en consecuencia al género". Frente a ello, Ignacio de Luzán, entiendía que la imitación podía ser de lo universal y de lo particular; y que, si bien era preciso imitar a la Naturaleza, también lo era entender que esta es un modelo, un cómo debe ser[19].

Blondel jugaría, de manera indirecta, un papel más que singular en el panorama español: no solo por reclamar ser discípulo de Vitruvio **[cat. 19]**, Palladio **[cat. 22]** o Vignola **[cat. 21]** –lo cual le confería autoridad en sus opiniones– sino por reivindicar la necesidad que el arquitecto tuviera una sólida formación matemática, coherente con lo antes expuesto por los jesuitas Agustín Zaragoza o el padre Tosca. Conocer la arquitectura del pasado y contar también con conocimientos técnicos fueron la base de una argumentación basada en diferenciar el trabajo del arquitecto de la labor del maestro de obras, asociando el primero al dibujo, y al segundo a "las tareas subalternas ligadas a la construcción".

En torno a la década de 1740 el planteamiento se perfilaba al identificar ahora "conocer la arquitectura del pasado", no con los tratadistas del XVI sino cuestionando cuál debía ser la relación con la Antigüedad, en qué medida la admiración hacia la misma debía convertirse en "ciega imitación"[20] y cuánto debía asumirse una idea de la historia capaz de cuestionar el valor prevalente del pasado. Tal polémica supuso supeditar la arquitectura a la crítica literaria y a la arqueología. Conocida en España la *Querelle* entre maestros antiguos y modernos mantenida en París y, en este sentido, que Ignacio de Luzán recibiera de José de Carvajal y Lancaster **[cat. 30]** el encargo de estudiar y dar a conocer en Madrid la realidad de aquella situación, tendría singular importancia

11 Ocampo, 2005, 22, nota 17.
12 Maravall, 1991.
13 Rodríguez Ruiz, 1997.
14 Sánchez Cantón, 1941, V, 276-279.
15 Arce, 1735.
16 Jovellanos, 1790, 10-11.
17 Sebold, 1997, 156.
18 Maroto y Esteban Piñeiro, 1991 y Álvarez Barrientos, 1990.
19 Álvarez Barrientos, 1990, cita el libro I, capítulo 6 de la *Poética* de Luzán.
20 Bahier-Porte, 2012.

en las tertulias y academias que aquel frecuentara. Así, los comentarios aparecidos en sus *Memorias literarias de París*, fueron claros

"No creo adular a una nación, ni agraviar a las demás, si digo que París es el centro de las Ciencias y Artes, de las Bellas Letras, de la erudición, de la delicadeza y del buen gusto …Y no podía dejar de ser así; porque los efectos siguen infaliblemente a sus causas (no interponiéndose estorbos), y una vez establecido en una Nación los principios de la cultura, y cimentadas las causas de la erudición, era seguro que debían seguirse los efectos de la cultura y de la erudición de toda la Nación. Y siempre que en cualquiera otra parte se echen los mismos cimientos, se pongan los mismos medios y concurran las mismas causas, se conseguirán los mismos progresos y las mismas ventajas. Esta proposición, que yo creo innegable, ha sido y es el objeto de estas *Memorias*"[21].

Considerar que ciencias, artes y bellas letras configuraban un todo coincidía con la idea que él mismo había expresado pocos años antes al proponer reunificar en una única Academia no solo la de la Lengua y la de Historia sino también la recién creada Academia de Bellas Artes. Conforme a lo que Jean le Rond d'Alambert señalara en esos momentos, "si pudiéramos pasar matemáticas de contrabando a España, la influencia de sus pensamientos claros y racionales se extendería minar la Inquisición"[22], y desde la convicción que tanto la disciplina como el rigor del saber físico-matemático debían jugar un papel determinante, Luzán apuntaba como

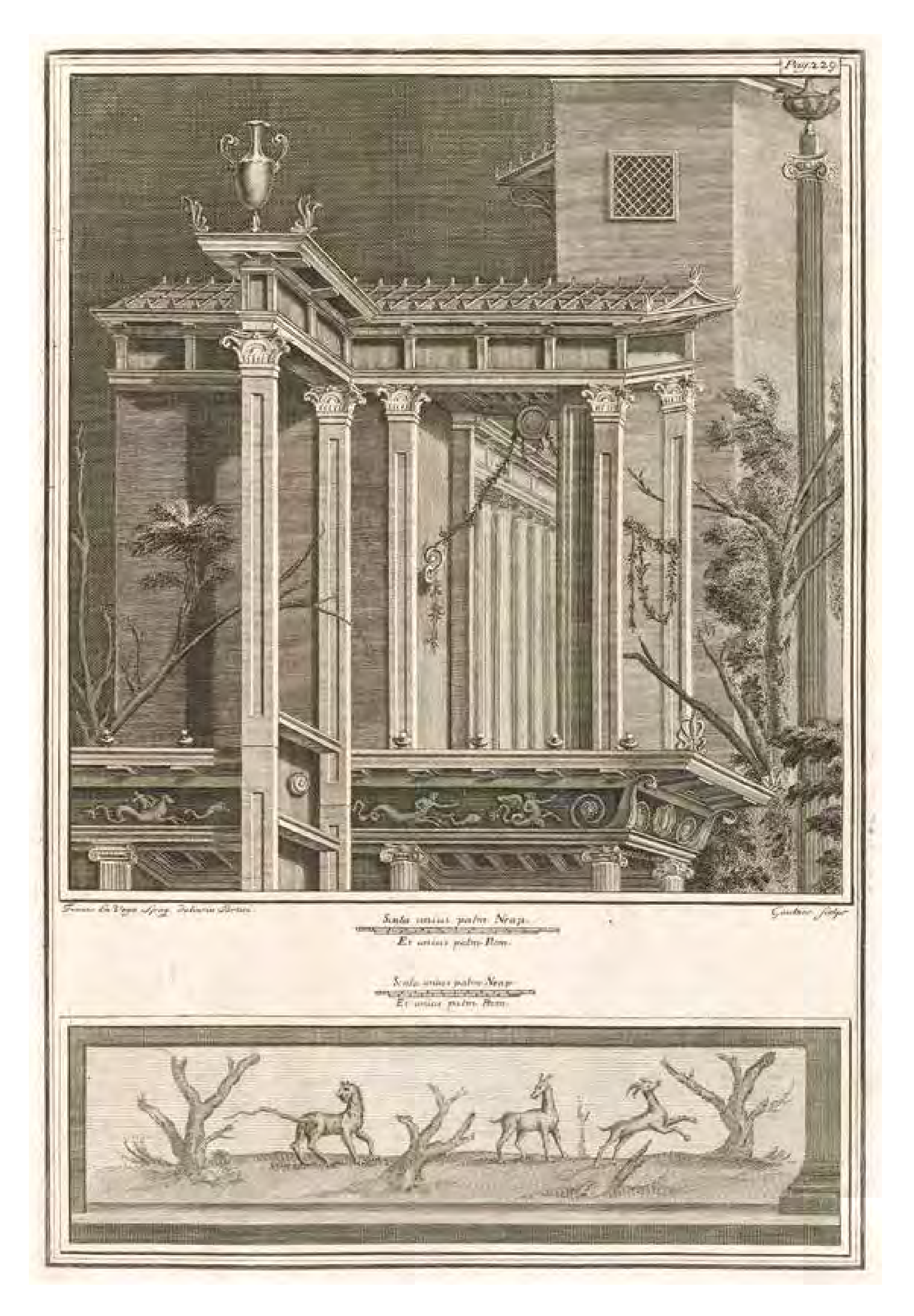
> "las Ciencias y las Artes dice están hoy tocando casi a su perfección; mil descubrimientos, mil inventos, mil máquinas, mil nuevos métodos allanan todas las dificultades y facilitan los estudios. En todas partes, en todas lenguas se habla, se escribe científicamente. El Templo de la Sabiduría es ya accesible a todos. Una copia innumerable de libros en todas materias no deja que desear a los que quieren instruirse. Academias, Universidades, Escuelas, Colegios, experiencias, viajes, premios, todo alienta, todo influye, todo se comunica"[23].

Afrontando arte, ciencia, literatura e historia desde criterios renovadores que rompían con la tradición barroca española y, paralelamente, contrario al capricho y a la fantasía que había caracterizado la arquitectura del XVII, entendió como el seguimiento de las "reglas" era condición indispensable para alcanzar el "buen gusto".

Reclamar la experiencia de los maestros no implicaba el conocimiento de la profesión a partir de la experiencia. Censurar, en consecuencia, la corrupción en la poética implicaba reconocer cómo en el pasado hubo un momento en el que el saber se conformó a "reglas". Ignorando voluntariamente lo ocurrido a lo largo del XVII, la preocupación fue retomar el siglo XVI, armonizando los axiomas estéticos del clasicismo con las nuevas ideas sobre la ciencia, la sociedad o el arte al adaptar a la lengua y a la realidad española las "reglas universales" existentes desde la antigüedad clásica. Se producía así, en aquella reflexión de Ignacio de Luzán sobre el origen y el conocimiento del lenguaje, un primer interés por la historia tanto entre los estudiosos de ciencias y letras como también entre quienes impulsaban un cambio en el "gusto". La reacción antibarroca supuso –al poner en valor los postulados y axiomas del clasicismo– imponer reglas, coincidiendo tal preocupación con la voluntad expresada por la Corona de elaborar una historia general de la nación.

En torno a la mitad del siglo aparece en España, propiciado por los Borbones, un singular proyecto político: identificar la monarquía borbónica con la cultura grecolatina. Desde dicho interés, el estudio de la Antigüedad se centrará en el mundo romano y no sólo en los primeros trabajos de la recién constituida Real Academia de la Historia (1738) sino también la iniciativa de la monarquía en potenciar –al margen del debate abierto por Luzán sobre la necesidad de buscar "reglas"– los primeros estudios arqueológicos. Los descubrimientos en Herculano (en 1738), Pompeya (1748) y Paestum **[il. 31, cat. 80]** hicieron ver el mundo romano como próximo, enriqueciendo la admiración existente respecto a la República Romana de manera que no sólo la Antigüedad cobró el valor de

21 Carnero, 1982, 107-112 y Carnero, 1989.
22 Santos Puerto, 1997.
23 Berbel Rodríguez, 2003, 55.



[il. 31] Francisco de la Vega (dibujante) y Pierre Gaultier (grabador), *Lamina XXX* de *Le antichità di Ercolano esposte*, vol. I, 1757. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

ideal codiciado sino que las formas surgidas entonces fueron valoradas como símbolos. Fue en esos años cuando Tívoli y la Villa Adriana fueron descubiertos y valorados y reflejo de todo ello fueron las publicaciones promovidas por Carlos III, cuando era rey de Nápoles y Sicilia, sino también las *Lettres sur les peintures d'Herculanum* (s.l., 1751), de Charles Nicolas Cochin le Fils (1751) o el *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grècques,[...]* (París, 1752-1767), del conde Caylus. Y fue en esos años cuando un hecho político, la renovación del Concordato con la Santa Sede (1753), tendría singulares consecuencias en la historia de la arquitectura.

Al reclamar la monarquía española extender el Patronato Regio, otorgado por el Papa a los Reyes Católicos, a todos sus dominios (esto es, la concesión papal al para nombrar obispos y proveer los beneficios eclesiásticos en el Reino de Granada, Canarias e Indias), se envió a Roma al benedictino Francisco Pérez Bayer con encargo de revisar los documentos que argumentaran en el sentido señalado. Paralelamente, la Real Orden de 2 de noviembre de 1752, aprobaba la *Instrucción que ha de observar D. Luis Velázquez de la Real Academia de la Historia, en el viage a que está destinado para aberiguar y reconozer las antigüedades de España* cuyo objeto era reseñar todos los monumentos que pudieran ser de utilidad en la historia general de la nación, recopilando diplomas, medallas, inscripciones, monumentos, etc., así como escritos antiguos sobre los diferentes ramos de los conocimientos humanos para lo que se hacía necesario indagar los nombres de los antiguos pueblos y recoger datos geográficos para la elaboración de mapas exactos.

Si el estudio de la Antigüedad se planteaba desde premisas distintas a las establecidas en el debate académico, el interés por el pasado que manifestara la Corona tuvo como consecuencia potenciar el gusto por las antigüedades. El proyecto político de una monarquía que buscaba afirmarse, buscando su fundamento en el pasado romano, se reflejó en la preocupación de una Academia de la Historia concebida para reescribir la historia de España y que, en consecuencia, asumió fomentar el estudio de la arqueología.

Sabemos que Fernando VI había comisionado al ingeniero Carlos Luján para realizar excavaciones en la villa de Cártama (Málaga) con el fin de recoger antigüedades y el marqués de la Ensenada, Secretario de Estado, hasta su cese en 1754, no sólo dio instrucciones para rescatar los restos de una embarcación romana hallada en Cartagena sino que –por orden suya– se realizaron excavaciones arqueológicas en Andalucía, Valencia, así como en las ciudades romanas de Clunia, Segobriga, Numancia y Mérida, dictándose medidas para su protección. En consecuencia, la aproximación a la Antigüedad se planteó tanto desde la preocupación por buscar normas, como por ser un reflejo de la influencia francesa, cuestión esta que aparecía como novedad entre quienes identificaron las normas reclamadas por Ignacio de Luzán con el estudio de las antigüedades romanas y griegas.

El salto que suponía pasar de la imprecisa voluntad por "encontrar reglas" a identificar estas con la cultura grecorromana se justificó argumentando como Vitruvio había sabido encontrar en la cabaña primitiva las "reglas naturales" de la arquitectura. Se obviaba un hecho claro: nunca Vitruvio había identificado esta como modelo de edificación y, en este sentido, Juan Calatrava ha estudiado brillantemente en qué medida el tema de la "cabaña primitiva" fue determinante en la teorización arquitectónica del clasicismo francés "en cuyo seno servirá de argumento en debates de tanta trascendencia como el de si es la arquitectura o no un arte de imitación o la Querelle des Anciens et des Modernes". Si Blondel había mostrado la posible reconstrucción de la cabaña primitiva (enfatizando el relato vitruviano al evidenciar el paso de la construcción en madera a la de piedra, reafirmando con ello la idea de la estructura lignea como origen directo de la arquitectura) entendiendo ésta no como construcción sino como arte, sería Perrault en su *Ordonnance des cinq espèces des colonnes* quien diferenciara "construcción" y "arquitectura". Si la primera era la respuesta a una necesidad humana inmediata, "arquitectura" era un arte lo que, en consecuencia, evidenciaba el error de quienes hacían derivar la arquitectura de la construcción. Y lo singular es que fue Luzán quien –tras su estancia en París– quien difundió en España el tema de la cabaña, planteando su estudio como punto de partida para el estudio de las "reglas".

En torno a 1750 la situación era en aquella España, compleja por las muy distintas interpretaciones sobre cómo encarar el estudio de la arquitectura del pasado si bien un hecho, a menudo minimizado, podría abrir una nueva perspectiva. Tradicionalmente se ha identificado la aparición del clasicismo arquitectónico con la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y se ha configurado así una autista historia de la arquitectura española ajena a cualquier otra disciplina, ignorando cuánto una de las características de aquellos momentos fue el carácter universal de las preocupaciones.

Encarada la historia de la arquitectura desde la "profesión" –esto es, sólo los arquitectos han hablado y sólo los arquitectos han teorizado sobre ella– ha sido habitual desconocer las opiniones de quienes, desde otros campos, comentaron y se preocuparon por el pasado arquitectónico. Y si bien se acepta que la tardía constitución de la Academia de San Fernando se debió al deseo de los arquitectos italianos responsables de la obra del Palacio Real Nuevo de contar con una "cantera" de ayudantes capaces de sustituir a los maestros de obras formados en el oficio de la cantería, no se resalta que tanto en la Real Academia de la Lengua (surgida en 1713) como en tertulias y academias anteriores o posteriores, se trató habitualmente sobre la arquitectura del pasado.

En un momento en el que era habitual que los miembros de una academia fueran también componentes de otra –cuando no tertulianos en algunas de las existentes-, la recién creada de San Fernando vivió tensiones y debates entre quienes tenían encomendada la docencia, como fueron los proyectistas del Palacio Real Nuevo, –que entendían la arquitectura como "saber constructivo basado en la experiencia" **[cat. 4-12]**–, y los primeros ilustrados españoles que, inmediatamente después de haberse constituido dicha corporación, ingresaron en la misma como consiliarios o consejeros. El choque entre unos y otros, –es decir, entre quienes buscaban mantener los supuestos de un ya obsoleto Barroco clasicista y quienes entendían la necesidad de abrir la valoración del pasado a nuevas interpretaciones-, no produjeron incidentes en el gobierno interno de la Academia sino que se hicieron públicos. Así ocurrió, por ejemplo, con el enfrentamiento entre los temas propuestos por los profesores en los Premios generales, frente a los intereses sobre la arquitectura antigua planteadas por los miembros ilustrados en el contenido de las *Oraciones*. Vemos cómo Clemente de Aróstegui señaló, en la *Oración* pronunciada con motivo de los premios de la Academia de San Fernando celebrada en 1752, que

> "la arquitectura dio a España el famoso Templo de Hércules en Cádiz; los celebrados teatros de Sagunto, Itálica y Tarragona; los acueductos y puentes de Segovia, Mérida, Almaraz y Alcántara, nobles vestigios de la grandeza romana. Así se levantaron después los célebres templos de Sevilla, Toledo, Córdoba, León, Burgos y Salamanca. Y así se pasmó el mundo al ver la octava maravilla del Real Palacio y Monasterio de El Escorial[24]".

Tales afirmaciones evidenciaban no sólo una muy distinta percepción de la arquitectura de la que mantuvieran el círculo de profesores ligados a la obra del Palacio Real Nuevo, sino también la sintonía existente respecto a las preocupaciones suscitadas en las Academias de la Lengua o de la Historia. Por vez primera se reclamaba la arquitectura romana y se valoraba la arquitectura gótica, además que se planteaba cuánto el Monasterio de El Escorial era gran referencia del pasado español. Coherente con quienes reclamaban volver la vista al siglo XVI –olvidando la fantasía y caprichos del XVII– la contradicción radica en que frente a dicha *Oración*, en el libro editado con motivo de los premios de la Academia de ese año, aparecían unos pequeños grabados, trazados por Ventura Rodríguez, donde grutescos y rocallas se mostraban como característica de la arquitectura española. **[cat. 35-36]**

Cuando el mundo cultural de la ilustración reclamó el ideal del mundo clásico, entendido como modelo de conducta, convirtiendo el coleccionismo de antigüedades en elemento de prestigio y poder. En el interior de la Academia de San Fernando se desataron no polémicas sino violentos enfrentamientos entre quienes defendían una arquitectura basada en la tradición y quienes, por el contrario, proponían el estudio de una arquitectura

24 Sambricio, 1976, 69-94. Ver la *Oración* pronunciada en 1752 por Clemente de Aróstegui, 1752, 9.

del pasado que entendían era ejemplar. El tema de debate fue, en consecuencia, la valoración de la historia: unos identificaban su saber hacer con la "experiencia", identificando esta con "tradición" y menospreciando, en consecuencia la historia; otros, en cambio, reclamaban "reglas" y "normas" y diferenciaron la erudición arqueológica, del estudio de la historia, precisando como por "historia" no debía entenderse la imprecisa referencia al pasado, sino valorar este como pauta y referencia.

Si para quienes entendían el "oficio" desde la "experiencia", basando su conocimiento de lo directamente transmitido por sus maestros, había quienes, por el contrario, se interesaron por la arquitectura del pasado conscientes de un hecho: para la correcta aproximación a la Antigüedad no bastaban dibujos o grabados sino que era necesario el estudio directo del edificio. Retomaron la crítica al lujo que había aparecido en el entorno de Gregorio Mayans[25] y, acorde con quienes superaban la historia militar o heroica, colaboraron en la redacción de una historia civil en la que la arquitectura jugó papel importante. Dibujar, como hiciera Diego de Villanueva, el Acueducto de Segovia o levantar las plantas de La Alhambra (es decir, acometiendo un trabajo que eliminaba de una vez por todas fábulas e imprecisiones) suponía interesarse en "el origen, progresos y alteraciones de nuestra constitución, nuestra jerarquía política y civil, nuestra legislación, nuestras costumbres"[26] al tiempo que implicaba entender el tiempo como valor.

La singularidad de aquellos españoles fue que, frente a los estudiosos franceses que priorizaron el estudio del lenguaje de los órdenes clásicos sobre cualquier otro al entender que estos provenían directamente de la naturaleza, aceptaron la existencia de varios lenguajes, encarando tanto el estudio de la arquitectura árabe (como hicieran José de Hermosilla, Juan Pedro Arnal y Juan de Villanueva) como de la gótica (Antonio Capmany). Erudición, investigación y crítica fueron característica dominante de aquellos años[27] primando el dibujo de la arquitectura (el levantamiento), sobre la clasificación de monumentos. La historia de la arquitectura se convirtió así en el material de la arquitectura y es en este punto cuando conviene volver al *Elogio* que Jovellanos dedicó a Ventura Rodríguez, buscando ubicarlo en el mismo en el panorama señalado. Señalo esto porque la frase antes citada (y que aparece en el *Elogio*), según

> "cuando Rodríguez subiendo a las primeras épocas de nuestra arquitectura tendió la vista sobre la superficie del España romana, la halló sembrada de aquellos magníficos edificios, cuyas ruinas acreditan todavía a la presente generación el poder y la cultura del pueblo dominador del orbe[28]"

lleva directamente a cuestionar cuál pudo ser su formación teórica, encarando un triple aspecto: sobre su reflexión de la arquitectura del pasado, su valoración sobre el nuevo clasicismo y cuáles fueron sus conocimientos sobre las ciencias.

Conocemos, por una parte, la biblioteca de Ventura Rodríguez[29] y contrastar la misma con la propuesta de lecturas que formulara Diego de Villanueva en una de las cartas de sus *Papeles Críticos de Arquitectura* evidencia las grandes diferencias entre la cultura de uno y otro[30]. Frente a los textos que Villanueva propusiera de una "biblioteca ideal", demostrando conocer los debates abiertos en la Académie Royale de París, las referencias de Rodríguez se centraban en un conocimiento práctico de la arquitectura. Paralelamente, cuando desde la Academia de San Fernando se da el significativo paso que supone identificar las ruinas de la Roma clásica con las "reglas" reclamadas por Vitruvio, fomentándose en consecuencia el estudio de la arquitectura clásica, Rodríguez mantuvo –como se ha señalado– la referencia en la arquitectura de Bernardo A. Vittone, preocupándose por encontrar las raíces de la arquitectura de Giacomo Pavia, Virgilio Rabaglio o Carlos Ruta e ignorando la labor desarrollada por José de Hermosilla, Diego de Villanueva o José de Castañeda. Señalar que Ventura Rodríguez desarrolló en la Academia la opción del barroco clasicista romano es impreciso por cuanto sería necesario matizar en qué medida su preocupación fue entroncar con un ya pretérito Vittone y no con quien –como Ferdinando Fuga– daba en aquellos momentos un quiebro en la forma de entender el

clasicismo. En su día señalé la importancia del hecho de que los primeros pensionados de la Academia de Madrid marcharon a Roma y entraran en contacto no con Luigi Vanvitelli y si, por el contrario, con Ferdinando Fuga, como sabemos sucedió con José de Hermosilla gracias a los contactos que el embajador Clemente de Aróstegui mantenía con aquel.

Prueba de cuanto Rodríguez ni comprendió ni valoró aquella arquitectura romana fue la durísima crítica expresada a la recepción de los dibujos que Hermosilla remitiera desde Roma[31] **[cat. 38]**, testimoniando con ello no sólo estar anclado en una arquitectura treinta años anterior, sino también evidenciando cómo los ejercicios de quienes buscaban encontrar en la arquitectura del XVI referencias clasicistas le eran ajenos.

¿Cabe argumentar –buscando con ello evidenciar su conocimiento de los tratadistas– que Ventura en la *Representación* remitida en 1753 al Viceprotector de la Academia, donde tras reclamar la importancia de la arquitectura y citar a Vitruvio y Vasari, calificara El Escorial de "octava maravilla"? **[cat. 78]** Entiendo que aquel texto debe entenderse como alegato de quienes, desde el oficio, reclamaban su condición de "artistas", argumentando con la cita hecha solo un año antes por Aróstegui en su *Oración*. Prueba en este sentido del desinterés de Ventura Rodríguez por la arquitectura española del XVI no sólo fue su reacción ante la iniciativa del conde de Aranda de levantar nuevos planos del Monasterio de El Escorial (sabemos que José de Hermosilla si llevó a cabo tal tarea) sino también el modo en que encaró, –detalle este que considero clave, para luego argumentar sobre la intención última de Jovellanos en su *Elogio*-, el proyecto de catedral de Valladolid[32].

Así mismo, cuando tuvo que argumentar defendiéndose de las críticas a su proyecto para la Santa Capilla de El Pilar **[il. 32, cat. 58-64]**, lo hizo recurriendo a Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Carlo Rainaldi y Carlo Fontana, sin matizar las diferencias existentes entre unos y otros, y sin comprender cuánto las opiniones de unos eran contrarias a las defendidas por otros. Y, por lo mismo, cuando Ventura Rodríguez elaboró su *Curso de Geometría* **[cat. 44]**, acorde al encargo recibido por la Academia de San Fernando, lo redactó no sólo desconociendo lo enseñado años antes por los jesuitas del Colegio Imperial, sino centrando su contenido en Juan de Arfe.

Protagonista primero en el gobierno de la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando y luego, a partir de 1752, de la definitivamente creada institución, Ventura Rodríguez se caracterizó, por una parte, por chocar con quienes hasta poco antes habían desarrollado el capricho y la fantasía barroca, y por otra por enfatizar la "decadencia" de la arquitectura española. Apuntar, como hiciera al afirmar que "diga Madrid, y toda nuestra España ¿Cuántos edificios hay que merezcan aplauso por lo acertado de su disposición? Se hayan muy pocos y muy raros", no suponía tanto un "ejercicio de crítica arquitectónica" cuanto reclamar la necesidad de enseñar en la Academia "el oficio". En este sentido, tras enfatizar la pobreza arquitectónica apuntaba como

> "es muy raro el pueblo por miserable que sea donde apenas se deje de encontrar pintura buena y, contrastando una con otra precisaba como ...esta escasez de lo uno y abundancia de lo otro ¿de dónde viene? Ello mismo lo está diciendo: que para los primeros faltaron buenos profesores y para las segundas hay y ha habido infinitos."

Reivindicar el oficio no suponía reclamar el estudio de la historia y sí, por el contrario, un saber basado en la experiencia y en la tradición. Ese "saber" (el constructivo) fue el que reiteradamente se identificó con Ventura Rodríguez y así, por ejemplo, cuando el marqués de San Leonardo escribe a su hermano el duque de Berwick

25 Sambricio, 1973.
26 Álvarez Junco, 2005, 197 y Maravall, 1991, 123 donde cita a Masdeu.
27 Alborg, 1989, 835.
28 Jovellanos, 1790,17.
29 Véase Rodríguez Ruiz, 2017b.
30 Blanco Mozo, 1995-1996. Recordemos, así mismo, las lecturas que Preciado de la Vega recomendara a los jóvenes pensionados" ver, en su *Arcadia pictórica,* cuál era la biblioteca de una academia ideal. Demasiado a menudo los estudios de las bibliotecas de aquellos arquitectos se ha limitado al catálogo de las mismas y no se ha prestado la debida atención a valorar cuanto aquellas fueron instrumento de trabajo o, por el contrario, en qué medida fueron reflejo de la bibliofilia de sus propietarios. Sobre el tema véase tanto Enciso Recio, 2002; Soler i Fabregat, 1995 y García Sánchez, 2007.
31 Rodríguez Ruiz, 2002 y Rodríguez Ruiz 2015c.
32 Sambricio, 1987.



[il. 32] Ventura Rodríguez, *Santa Capilla*, h. 1750-53. Zaragoza, Basílica Catedral de Ntra Sra del Pilar. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 33] Ruiz Vernacci, *Fachada del Palacio de Liria (propiedad del Duque de Alba)*, h. 1920. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

comentando la situación en Liria **[il. 33]** –tras haber despedido a Louis Guilbert, autor del proyecto y responsable de las obras– recomendaría a don Ventura para concluir las obras señalando que

> "es muy hombre de bien, muy formal, muy estudioso y ciencia pero de talento limitado y así no concibe por sí sino por su ciencia, y pare con dificultad sus conceptos; es cierto que tiene algo de vanidad y que, como no ha salido de aquí, cree que los extranjeros no saben más que él, pero desea el acierto en todo a fuerza de rebatirle sus ideas se consigue hacerle mudar de opinión; es material en sus obras, porque gusta asegurarse, y así las hace a maja y primorosas, pero no se interesa en ninguna ni maneja un maravedís; en cuanto a ofrecer y no cumplir y variar de ideas, le sucede lo que a todos los arquitectos; pero vale mucho el ir con él seguros de que la obra que emprende queda perfectamente ejecutada y en fin, es tan generoso que un doblón de a ocho que le tocaba de derecho por Maestro Mayor de Madrid, cuando el cambio de las callejuelas no lo ha querido"[33].

Su "saber constructivo" quedó, por ejemplo, evidenciado en la *Memoria* redactada, en 1755, informando sobre el estado en que se encontraba la catedral de Burgo de Osma **[cat. 65-67]** y donde, tras realizar un estudio sobre la situación de ruina de la estructura y apuntar posibles soluciones, concluía señalando como

> "sin embargo de haber relacionado la obra que por ahora necesita dicha Iglesia para su seguridad, debo prevenir que es inútil este trabajo, y serán muy mal empleados los caudales que se gasten ...porque la fábrica vieja, que se reserva, es de mala arquitectura ...se halla quebrantada por sus muchas partes y errada en todas sus medidas"[34].

Que reclamara la importancia de la arquitectura frente a las otras artes entiendo debe interpretarse como alegato de quienes reclamaban ser autónomos en su oficio y, en consecuencia, indiferentes a las opiniones que sobre la disciplina pudieran formular los ilustrados nombrados por la Corona. Chocó violentamente con quienes, como José de Hermosilla, –ingeniero militar colaborador hasta poco antes en la obra del Palacio Real Nuevo-, proponían el estudio de la arquitectura del siglo XVI y demostraban conocer las opiniones de Claude Perrault

33 Sambricio, 1987, notas 8 y 19.
34 Archivo catedralicio de Burgo de Osma, Armario 19. Tabla alta, legajo 14.

sobre Vitruvio **[cat. 19]** o compartían los comentarios de Jean-Louis de Cordemoy sobre cómo entender orden, disposición y decoro en el proyecto. Frente a todos ellos, Ventura Rodríguez mantuvo sus opiniones sobre el barroco romano y, en consecuencia, los enfrentamientos fueron frecuentes.

La disputa sobre cómo proponer el *Curso de Geometría* **[cat. 44-46]**, las polémicas sobre la manera de valorar la arquitectura del pasado, fuera esta romana o árabe, los fondos bibliográficos adquiridos para la Academia por orden de Felipe de Castro o los propuestos por Diego de Villanueva, así como la antes citada disociación existente entre los temas propuestos en los *Premios* y el contenido de las *Oraciones,* evidencian cuánto la Academia de San Fernando no fue, ni en la década de los cincuenta ni de los sesenta-, espacio de concordia.

Desde los momentos de la Junta Preparatoria de San Fernando y ver Ventura como José de Carvajal, había enviado a Ignacio Luzán a París y concedía una pensión en Roma a José de Hermosilla, le hizo ser consciente de que el proyecto inicial que él defendiera de Academia de Bellas Artes, entendida como escuela de quienes debían colaborar en la obra del Palacio Real Nuevo, era puesta en cuestión[35], máxime cuando los primeros envíos de Hermosilla a la Academia, lejos de suscitar rechazo entre consiliarios y académicos, fueron valorados y tomados como ejemplo:

> "Hízose la Academia, con este fin, un congreso de caballeros aficionados y de los más hábiles profesores de las tres artes con el título de Junta Preparatoria, bajo la protección de su majestad y gobierno del Ministro que cuidase de la gran fábrica del nuevo Palacio Real."

Ventura Rodríguez fue consciente de que haber nombrado consiliarios a quienes ya eran miembros bien de la Academia de la Lengua, bien de la Historia (cuando no de ambas) implicaba cuestionar el proyecto de Academia concebido por Giovanni Domenico Olivieri, Giovanni Battista Saccheti, Carlos Ruta, Giacomo Pavia o Virgilio Rabaglio, tomando sus temores cuerpo cuando José de Hermosilla –hijo, no lo olvidemos, de aquel Julián de Hermosilla en cuyo domicilio se había gestado la creación de la Academia de la Historia y hermano de un personaje tan singular como Ignacio, Secretario de la Academia de San Fernando y clave en la Academia de la Historia– lograba el privilegio de presentar al monarca sus estudios sobre la arquitectura. Su única opción fue, en consecuencia, reclamar en su *Representación* (1753) no sólo la autonomía de la disciplina sino la primacía de esta sobre las demás artes, argumento que servía para avalar su pretensión de ser independiente a las opiniones de una aristocracia ilustrada capaz de controlar la marcha de la institución.

Pronto las críticas a su persona arreciaron y cuestiones tales como el "asunto Graef", tuvieron como consecuencia el destierro[36] de manera que, a finales de los años sesenta su estrella en San Fernando declinó, viéndose obligado a refugiarse como arquitecto en el Consejo de Castilla, –esto es, en los reductos de quienes se oponían a las reformas de Carlos III– y cediendo paso en San Fernando a figuras como Diego de Villanueva, Juan Pedro Arnal, José de Castañeda o Benito Bails.

En corto lapso de tiempo la arquitectura española cambió: frente a los Ventura Rodríguez, Francesco Sabatini, Miguel Fernández, François Carlier, Mateo López, Francisco A. Quintillán y Loys, Alfonso Regalado Rodríguez, Francisco Sánchez y Agustín Sanz, la Academia de San Fernando formó –y, a través de la Comisión de Arquitectura

35 *Premios de la Academia*, 1753, 2.
36 Graef fue editor del *Mercurio histórico* y autor artículos aparecidos en las *Memorias sobre la agricultura, marina, comercio y artes liberales y mecánicas* a partir de octubre de 1755 (véase Enciso Recio, 1956, 306). Por razones desconocidas se produjo en la Academia un enfrentamiento entre este y Ventura Rodríguez, quien dispuso se llevara al citado Graef a los calabozos de la Academia. La consecuencia de este suceso (1759), fue la pena de destierro luego impuesta a Ventura Rodríguez (1760).
37 Jovellanos, 1790, nota VI, 76-85.
38 *Idem,* nota VII, 85-88.
39 *Ibid.,* 1790, nota VIII, 88-92.
40 *Ibid.*, 1790, nota IX, 92-99.
41 *Ibid.*, 1790, nota X, 99-117.
42 *Ibid.*, 1790, nota XI, 117-157.
43 *Ibid.*, 1790, nota XII, 157-161.
44 *Ibid.*, 1790, nota XIII, 161-165.
45 *Ibid.*, 1790, nota XIV, 165-172.
46 *Ibid.*, 1790, nota XIV, 171.
47 Véase en este mismo catálogo, Rodríguez Ruiz, 433-434.
48 Jovellanos, nota XX, 178.
49 Maravall, 1972.
50 Jovellanos, 1956, XLVI, 341.

primó con encargos– a arquitectos como Manuel Machuca, Custodio Moreno, Juan Antonio Cuervo, Silvestre Pérez, Ignacio y Domingo Thomas, Juan Antonio de Marichalar o Pedro Manuel de Ugartemendía, todos ellos arquitectos determinantes en el último cuarto del siglo XVIII y primeros momentos del XIX.

Sin embargo, en este punto cabría abrir una nueva duda ¿fueron estos últimos contrarios en su forma de hacer arquitectura a Ventura Rodríguez? y, en consecuencia y de ser así, ¿es justo plantear el enfrentamiento entre dos formas distintas de concebir la arquitectura?. Dicho de otro modo, ¿fueron los arquitectos de finales del siglo más importantes que quienes siguieron las pautas del barroco romano? No sólo la duda carece de sentido sino que, además, es injusta: que Ventura Rodríguez no participara de las corrientes de cambio surgidas en torno a 1750 en absoluto significa que su obra careciera de calidad. Apuntar como a su muerte, los planteamientos y cuestiones debatidas nada tenían ya que ver con sus proyectos no significa que por ello su obra deba ser minusvalorada. En este sentido, y volviendo a la cuestión planteada en un principio ¿por qué Jovellanos redactó el *Elogio?*, cuando está claro que nada de lo que allí afirmara se correspondía con lo que fue Ventura Rodríguez. La respuesta es obvia para quien lea detenidamente el citado texto: Jovellanos buscó, con su trabajo, dar respuesta a tres aspectos. El primero, lo que explica la importancia dada al apéndice, que don Ventura le servía de pretexto para esbozar una primera historia de la arquitectura española; segundo, porque le permitió inventar un protagonista, atribuyéndole lo que en realidad fue un proceso colectivo y, por último, convertir al héroe en representante de una arquitectura nacional.

Quizá debiéramos entender y valorar el *Elogio a D. Ventura Rodríguez* no como panegírico al arquitecto y si, por el contrario, como un "elogio a la arquitectura española" o, incluso más, un "elogio a la historia de la arquitectura española". Quien repase el texto verá cómo las páginas contienen una veintena de extensas y detalladas "notas" donde, arrancando de una primera referencia a la arquitectura romana[37] repasa lo que fue la visigoda[38], árabe[39], asturiana[40], gótica[41] –buscando sus orígenes en Siria[42] y detallando luego que fue el gótico en Castilla[43]– y de ahí, pasará sin apenas prestar atención a la figura de Juan de Herrera[44], criticará la que denomina "arquitectura borrominesca"[45] para, tras ello, finalizar comentando la arquitectura contemporánea en torno a Ventura Rodríguez. En este punto glosa la obra de Diego de Villanueva y destaca la importancia de sus *Papeles críticos de arquitectura*[46], del mismo modo que enfatiza el papel jugado por Antonio Ponz en la recuperación de la artes **[cat. 87]**.

Tras las citadas notas, enumeró (que no estudió, cuando pocas páginas antes si había llevado a cabo tal ejercicio al referirse a la arquitectura del pasado) los proyectos de Ventura Rodríguez, complementando la información con detalles sobre su vida social, como su relación con el infante don Luis **[cat. 127]**[47] o su participación, como socio fundador, de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (1775).

Jovellanos reconocería[48] haber tenido a la vista, para elaborar el *Elogio*, el texto leído en la Academia por José Moreno, segundo director de matemáticas de San Fernando, en la Junta Ordinaria de diciembre de 1785, así como la relación facilitada por Manuel Martin Rodríguez de todas las obras ejecutadas por Rodríguez tanto en la Corte "como en provincias". Coherente con la labor desarrollada antes, tanto por los hermanos Rodríguez Mohedano en su *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días* (Madrid, 1769), como luego por Luzán, en *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Madrid, segunda edición muy ampliada y corregida en 1789), Luis José Velázquez, con *Orígenes de la poesía castellana* (Madrid, 1797) o Leandro Fernández de Moratín, en *Orígenes del teatro espa*ñol (obra póstuma publicada en 1830), Jovellanos buscó elaborar una historia no militar, sino civil, confirmando así la idea expresada por José Antonio Maravall al señalar como, en los finales del siglo XVIII, "se escribiera de historia sin descanso"[49]. La queja formulada por Jovellanos, de que "la Nación carece de historia", era respuesta a la opinión del barón de Montesquieu para quien España "era equiparable al más absoluto desprecio hacia el saber moderno"[50].

Entendiendo el *Elogio* no como panegírico a la obra de un arquitecto y sí, por el contrario, como búsqueda de constantes de un pueblo caracterizado por valores colectivos, se explica que se presentara en la Real Sociedad

Económica Matritense de Amigos del País (y en varios momentos Jovellanos se referiría a Rodríguez como "nuestro socio") y no en la Academia de San Fernando. En la Matritense se habían fundado no ya "cátedras de Historia" sino "cátedras de Historia de España", orientadas hacia un pasado nacional. Luis José Velázquez, por ejemplo, había calificado los discursos sobre las tragedias españolas de Agustín Montiano de "desagravio de la nación"[51] pues, como se sabe, habían sido escritas "contra" la opinión negativa que sobre el teatro español expusiera Du Perron de Castera en sus *Extraits de plusieurs pièces du théatre espagnol* (París, 1738).

Publicó el trabajo coherente con la preocupación de quienes en esos mismos años buscaban –desde razones políticas– desarrollar un incipiente sentimiento nacional. Acorde no sólo con la convocatoria efectuada apenas años antes por la Real Academia Española para dar réplica al escrito de Masson de Morvilliers, con un premio a la mejor "apología o defensa de la Nación, teniendo solamente sus progresos en las artes o ciencias"[52], sino también a la labor llevada a término en esos mismos años por Juan Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín y José de Cadalso, al reclamar en varias de sus obras la exaltación de los grandes hechos históricos españoles, convencidos que su obligación era trasladar al pueblo la conciencia patriótica. Por ello, Jovellanos identificó a Ventura Rodríguez con el concepto de "tradición moderna"[53].

Presentado como paradigma de una cultura nacional que nunca antes existió, ya que en momentos se llevaba a término un proceso de homogeneización cultural y el objetivo de la historia era enfatizar "la rica majestuosidad de la lengua castellana"[54], Rodríguez fue para Jovellanos, al identificarle con la figura de un arquitecto español capaz de distanciarse de franceses e italianos, un pretexto para redactar un texto cuyo objetivo era recuperar el prestigio de un colectivo y esbozar una historia de la arquitectura.

Desde tal idea Jovellanos daba metodológicamente un quiebro al trabajo que contemporáneamente elaborara Eugenio de Llaguno, que conocía como evidencia al apuntar cómo

> "mientras algún sabio arquitecto, analizando las ruinas de los monumentos romanos, y los edificios de la media y última edad que existen en España, se aplica a formar la historia de la arquitectura española, no podrán ser desagradables a sus profesores y aficionados las noticias que tengo recogidas acerca de sus orígenes[55] sino como ...el público tendrá algún día ...relativo a nuestra arquitectura en las épocas de su restauración y ultima decadencia, mucho más de lo que puede esperar, cuando el sabio y modesto autor de la obra intitulada "Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración", le haga participe del riquísimo tesoro que encierra"[56].

Jovellanos tuvo a su disposición, casi cuarenta años antes de que se publicara, las notas redactadas por Llaguno y ante las mismas, señalaba que su intención era escribir sobre "nuestra arquitectura" –es decir, sobre la "arquitectura patria"–, rompiendo con la idea de una arquitectura valorada desde parámetros clasicistas, luego, evidenciaba que su propósito no era dar cuenta de "hechos y memorias exactas (...), relaciones fieles y completas (...), juicios atinados e imparciales"[57] sino, frente a la colección de fichas biográficas de arquitectos españoles, proponer una periodización de la arquitectura española. Desde el mismo plano comentó qué fue la arquitectura visigoda y la árabe, encarando igualmente el estudio del gótico desde una nueva perspectiva al señalar como

> "la arquitectura se acomodó al carácter de su siglo y desde entonces no busco ya en sus formas la regularidad sino la rareza; en sus proporciones, no lo bello y lo grande si no lo atrevido y maravilloso, de su decoración, no la conveniencia y el gusto sino la profusión y la delicadeza"[58].

Antes que Isidoro Bosarte publicara sus trabajos sobre egiptología, Jovellanos citaba –en un trabajo presentado en 1788– tanto el libro de Giuseppe del Rosso, *Ricerche sull'Arquitettura Egiziana*, publicado solo un año antes en Florencia[59], como a André Felibien y Francesco Milizia[60], evidenciando de este modo un conocimiento de la crítica arquitectónica de su tiempo, en un nivel muy superior al que tuvieran la mayoría de



[il. 34] Tomás Carlos Capuz Alonso (grabador), *Responso en la iglesia de San Francisco en memoria de los ilustres arquitectos D. Juan de Villanueva y D. Ventura Rodríguez,* en *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, 5, 8 de febrero de 1875.

sus contemporáneos, además de unas preocupaciones de naturaleza muy diferente a las que en vida expresara Ventura Rodríguez.

Pero hubo más. En las *Notas al Elogio de D. Ventura Rodríguez* Jovellanos publicaba, por vez primera, su valoración de la arquitectura medieval y proponía, además, del estudio de la arquitectura del Humanismo de manera nueva, en el que identificaba a Juan de Herrera como "aquel que ennobleció la arquitectura y difundió sus buenas máximas en toda España (aunque) todavía quedó en algunos profesores la manía de cargarla con adornos de escultura agenos en su pureza y magestad"[61].

Se hacía así evidente el objeto del *Elogio*: no sólo proponía una cronología de "nuestra arquitectura", rompiendo con las referencias canónicas a la arquitectura grecorromana, sino que identificaba a Juan de Herrera con quien supo marcar pautas y a Rodríguez como quien supo dar de lado "errores y licencias", encarando el estudio de la historia. Si, por una parte, Herrera era valorado por haber dado de lado las pautas del clasicismo romano, Rodríguez era valorado como quien encaró la necesidad de afrontar el estudio del pasado. Poco le importó que nunca Rodríguez hubiera jugado tal papel: ante quienes buscaban definir las pautas de una nueva historia patria, se proponían dos nombres, convertidos en hitos y mediante los cuales se reconducían los estudios sobre el pasado. Si Herrera era frente a Sagredo quien había abierto una vía, Rodríguez quedaba identificado con quien fue capaz de abandonar "la pestilente doctrina borrominesca"[62]. **[cat. 74]**.

Poco importaba que lo afirmado fuera o no cierto ya que España necesitaba de manera imperiosa de una historia de la arquitectura patria y era preciso consagrar héroes **[il. 34]**. Dicho de otra manera, como también sucediera con Rodrigo Díaz de Vivar, también Ventura Rodríguez ganaba batallas después de muerto. En este sentido el *Elogio*, al presentar la evolución de la arquitectura como pacífica y armónica hacia la modernización, el pretexto del héroe –desde el cual se podía escribir una historia de la arquitectura española– fue una contribución más al proyecto de orden superior que buscaba presentar una historia no heroica de España.

51 Alvarez Barrientos, 2004, 101-114, cita a Velázquez, 1754.
52 Álvarez Junco, 2005, 114.
53 Carnero, 1995, I, XLVII.
54 Jovellanos, 1956, XLVI, 270.
55 Jovellanos, 1790, 75, apéndice VI. Dado que ni Llaguno ni Ceán Bermúdez eran arquitectos, entiendo que Jovellanos tuvo que referirse a Juan Pedro Arnal, lo cual -de ser así- sería noticia singular por cuanto refleja la existencia en el interior de la Academia San Fernando de una corriente historicista de signo bien distinto a la crítica arquitectónica que años antes abriera Diego de Villanueva.
56 *Ibid.,* 160.
57 *Ibid.,* 160.
58 *Ibid.,* 23.
59 Rosso, 1787.
60 Jovellanos, 1790, 103.
61 *Ibid.,* 160.
62 *Ibid.,* 162.



Los proyectos y fábricas de catedrales de Ventura Rodríguez

Fernando Marías

Es probable que los grandes arquitectos españoles no sólo fueron, sino que quisieron ser, al mismo tiempo, maestros mayores de alguna de las catedrales del reino. La Ilustración, el servicio regio y el trabajo dependiente del Consejo de Castilla y de la Real Academia de San Fernando quizá desviaran a Ventura Rodríguez de tal aspiración, que sólo se vio recompensada con el nombramiento, del 17 de noviembre de 1772, como Maestro Mayor de la obra y fábrica de la Santa iglesia catedral de Toledo, cargo que ostentó hasta su muerte y por el que recibió 500 ducados anuales de salario[1]. No obstante, estas dos instituciones del Estado fueron en diversos casos la causa última de algunos de estos encargos catedralicios.

Y no deja de ser sorprendente, por otra parte, que este tema, siendo el catedralicio un tipo central en nuestra arquitectura de la época moderna, no haya sido abordado prácticamente desde Juan Agustín Ceán Bermúdez en sus "adiciones" a las *Noticias* de Llaguno, antes de 1829[2] y, en consecuencia, no se haya estudiado en su conjunto. Repasaremos, por lo tanto, aun secuencialmente como viene siendo la tradición historiográfica[3], los episodios en los que el arquitecto de Ciempozuelos se involucró[4], la mayoría de las veces llenos de sinsabores.

Su primera incursión data de 1750[5], fecha en la que el Cabildo de la basílica-catedral del Pilar de Zaragoza requirió ayuda a Fernando VI, a la que siguieron, no obstante, otras dos intervenciones de 1761 y de 1763, años en que firmó el 6 de agosto y el 28 de febrero sus proyectos para la fachada corintia con dos torres del hastial este, la capilla oriental y un retablo para la capilla de san Lorenzo. Ponderada, sobre todo, "la brillantez primaveral" de Ventura en la Santa Capilla del Pilar **[cat. 58-64]**, es, sin embargo, de mayor trascendencia arquitectónica su "restauración" de la iglesia tal como se encontraba tras el proyecto de Francisco de Herrera Hinestrosa el Mozo la construcción de la parte occidental (1681-1718) –con las modificaciones de Teodoro Ardemans, Felipe Sánchez y el matemático jesuita Jacobo Kressa de 1695[6]– y, desde 1719, de la oriental, modificándose de nuevo el conjunto a partir del diseño de 1725 y la dirección de Domingo Yarza, entre 1725 y 1740[7].

1 Toledo, Archivo del Cabildo de la Catedral, Libro de Obra y Fábrica, 1773, folio 62 y 1785, folio 66.
2 Ceán, en Llaguno, 1829, IV, 247-251. El tipo de planta central fue objeto, por ejemplo, de un epígrafe por parte de Chueca Goitia, 1942, 185-210 y en Fenández Alba, 1983, 11-33.
3 Desde la bibliografía moderna de Reese 1976, hasta Moreno Rubio 2017. Siguen siendo básicos, además, Íñiguez Almech, 1949, 137-148; Sambricio, 1981, 119-148; Sambricio, 1982, II, 75-96; Navascués Palacio, 1983, 111-130; Sambricio, 1986a, 147-160 y Gutiérrez Pastor, 1992.
4 Excluiremos otros, como la transformación de La Laguna, dado que no fue una catedral hasta la creación del obispado de Tenerife en 1819, y al hecho de que en su fachada se emplearon los planos de la de la catedral de Pamplona, nada menos que en 1820.
5 Parece ya totalmente aclarado el problema de esta cronología proyectual de Ventura Rodríguez. A pesar de la fecha dada por Ponz, 1788 (septiembre de 1753, Ceán Bermúdez, 1800, nombramiento de 1750 y viaje a Zaragoza de 1753, o Reese, 1976a, II, 78, nota 66, aunque firmando los planos en Madrid el 20 de noviembre de 1750); Ríos Balaguer, 1925, 1-48, esp. 21-27 y Ríos Balaguer 1926, 49-79, sostuvo la venida de Rodríguez el 15 diciembre de 1750, en lugar de septiembre. Rodríguez fue nombrado por el rey antes del 7 de septiembre de 1750, el 6 fue visitado por el jesuita José Diego y el 7 salió hacia Zaragoza, donde estaba ya el 15 del mismo mes. Que firmara los planos en Madrid, el 20 de noviembre de 1750, entra dentro de toda lógica.
6 Una personal puesta al día en Marías, 2017, 103-142.
7 También las vaídas de aquél o las cúpulas del proyecto final de Herrera el Mozo se trocaron por las medias naranjas actuales y es muy posible que se elevaran algo las naves laterales.

Ventura Rodríguez, *Proyecto de fachada de una iglesia o catedral*, h. 1747. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Ventura Rodríguez retocaría solamente el alzado de la basílica con sus nuevos órdenes de pilastras corintias[8], acanaladas y basas áticas, y con un entablamento limpio de mútilos u otros adornos, jónico a la vignolesca[9], o sustituyendo los cajeados por artesones en los arcos, dejando intacta, en cambio, la planta, a tenor de lo que nos muestra tanto su dibujo de la basílica, como los de las secciones de la basílica y de los frentes, cortes y planta de la Santa Capilla (los cuatro proyectos hoy en el Cabildo Metropolitano y todos fechados en Zaragoza, el 20 noviembre 1750), así como el alzado de 1725, de Domingo Yarza, con su propuesta de capilla del Pilar y evidente en el propio diseño de Ventura, titulado "Elevación exterior", con las mitades oeste y este, y en el que se mostraba "la arquitectura de todo el interior de la Iglesia está hecha del modo que se figura en este pilastrón señalado FG".

Con su intervención concluiría a grandes rasgos la fábrica de un edificio coral como todos los *buildings in time*[10], y su huella quedó, sobre todo, en el interior de la basílica **[il. 35 y 36]**, al abandonarse sus propuestas para la fachada de levante, variación *in antis* de la que ya acababa de proyectar (1755) para el Burgo de Osma **[cat. 65-67]**, teñidas de resabios miguelangelescos y madernianos, aunque filtrados a través de su renovación juvarriana. Aunque Reese defiende también su vínculo con una tradición hispánica por sus pilares cuadrados con parejas de pilastras adosadas a cada lado[11], se trata de la solución a la romana de Francisco de Herrera el Mozo, que rompía con las tradiciones de las *Hallenkirchen* quinientistas puestas al día a comienzos del siglo XVIII con sus pilares exentos o de las herrerianas (de El Escorial a Valladolid). Si la Capilla Santa de la Virgen del Pilar (1754-1765)[12] se presentaba como un ejemplo del *bel composto* berniniano[13], aunque quizá más en la línea exenta de verdaderas fusiones que teóricamente dependía de la idea de la *unità delle arti* de Vasari, la basílica –todavía en obra, entre 1796-1801, al levantarse la cúpula elíptica con tambor proyectada por Rodríguez sobre el coro central y con referentes entre vaticanos y escurialenses– confirió una nueva y sobria elegancia a una tipología que sólo había sido atisbada por parte de Herrera el Mozo, bien alejada de las citadas tradiciones o de las rupturas ultrabarrocas de los arquitectos Francisco Hurtado Izquierdo o Vicente de Acero en Andalucía.

En 1751, a pesar de que hacía sólo un año que Rodríguez había dado sus dibujos para Zaragoza, la catedral de Cuenca había encargado a su maestro de obras el mínimo valenciano fray Vicente Sevilla[14], –al que debería haber acompañado su antecesor Jaime Bort, que se encontraba en Madrid desde 1749, tras su andadura murciana[15]-, que satisficiera los deseos del obispo José Flórez Osorio. No obstante, en 1751, sin posibilidades de emplear a Giovanni Battista Sacchetti o a François Carlier, los capitulares recurrieron a Ventura Rodríguez, quien llegó a la ciudad del Júcar entre el 15 y 23 de julio. Los planos fueron firmados el 4 de octubre de 1752 y se remitió su memoria el 4 de junio de 1753. Se hicieron cargo de la fábrica Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio Inchaurrundiaga, para más tarde sumarse los estucadores Giovanni Battista Cremona y Pietro Rabaglio, entre otros artistas, introduciéndose algunos cambios de detalle hasta 1760 **[il. 37]**.

Los cuatro dibujos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid **[cat. 52-55]**, y los del grupo Rabaglio de la Real Academia de San Fernando, y la maqueta de 1754 –muy parecida a la de la colegiata de Játiva, de proyecto retocado por Ventura Rodríguez en 1777[16]– del Museo Diocesano de Cuenca[17] **[cat. 56]**, definen tanto la realidad ejecutada en el encuentro de la Santa Capilla del Pilar, como su diseño de los retablos y su remodelación del concepto de transparente en un deambulatorio, dado que el altar del santo ocupó la antigua capilla de los Pozos que se abría a la girola gótica conquense. Es natural que los capitulares dudaran entre una solución sin transparente o con él, tras los excesos que se habían denunciado respecto al de la catedral de Toledo (1729-1732) de Narciso Tomé[18]. De la misma opinión habría sido Rodríguez, que rompía de forma radical con las oblicuidades inclinantes y declinantes, y las diagonalidades, las construcciones perspectivistas de tradición quinientista que asumió Tomé, las veleidades en el manejo desinhibido de los órdenes y las figuras geométricas, los focos de luz múltiples y desplazados, las transiciones entre las distintas

disciplinas del *bel composto*. Ventura Rodríguez acepta las policromías y los brillantes materiales nobles en contraste con los estucos blancos, las transparencias, la luces filtradas a través de vanos que esconden la fuente y los contraluces, las curvas de circunferencia o de elipse, pero rechaza cualquier otro exceso que vaya en contra de una lógica clasicista de la ortogonalidad o la curvatura natural; representa una vuelta al orden internacional, que proseguirá en todos sus proyectos ulteriores de retablos, hasta los de los años setenta de Toledo, o de tabernáculos, como el de la catedral de Almería de 1771[19], claramente deudor del de Juan Bautista Vázquez para la catedral de Málaga (1579).

Pocos años después, en 1755, los problemas estructurales que desde 1741 y de nuevo en 1754, presentaba la catedral de la Asunción en el Burgo de Osma **[cat. 65-67]**, llevaron a su obispo Pedro Alfonso Clemente de Aróstegui (en Osma, entre 1747-1760), que había estado en Roma y había sido Viceprotector de la Academia[20], a solicitar al Consejo de Castilla la presencia de su arquitecto, que por entonces se ocupaba de la reconstrucción de la iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Por orden del Consejo se trasladó a la ciudad episcopal y, el 24 de abril de 1755, diseñó una planta de la fábrica antigua, con su correspondiente informe[21], por la que se podría restaurar –"reparar... con seguridad"– en forma gótica. Su ayudante en Silos, Manuel Antonio Machuca, se encargó de la ejecución de un cerramiento para iniciar los reparos.

8 Ya indicó Ceán en Llaguno, 1829, IV, 314, que Agustín Sanz había erigido la cúpula sobre el coro –la capilla mayor- de la basílica sobre el proyecto de Ventura Rodríguez.

9 Los dentellones vignolescos solo aparecen en la fábrica, no en los dibujos.

10 Trachtenberg, 2010.

11 Reese, 1976a, I, 81-85.

12 Confundentes en nuestra opinión -aunque interesantes por la aportación de fuentes documentales- los razonamientos críticos de Esteban Lorente, 1992, 483-494 y previamente Esteban Lorente, 1987, 157-206; Esteban Lorente, 1987, 270-278 y 483-494 y Esteban Lorente, 1990, 430-434. No deja de ser intrigante que el autor base buena parte de su argumentación en la figura del heptágono, término jamás empleado –frente al de elipse- por el arquitecto u otro corresponsal en la documentación. Si Ventura Rodríguez utilizó, en su primer esbozo para el diseño de la Capilla, una construcción pseudo-heptagonal, dado que en el dibujo no hay un heptágono regular sino uno irregular con tres medidas para los diferentes lados, quizá tres en forma de hexágono, sería para dibujar un óvalo de unas determinadas medidas, porque para la elipse sería completamente innecesaria desde un punto de vista geométrico. Por otro lado, y como es lógico, en su borrador de carta al secretario de estado de Fernando VI don José de Carvajal y Láncaster, del 24 de marzo de 1752 (respuesta a la del 17), Ventura Rodríguez se defendía de las críticas de otros académicos aduciendo un sistema proporcional que podemos considerar tradicional (basado en la iniciada por Vitruvio y Alberti) y, por otra parte, recurriendo a modelos romanos, desde el baldaquino de Gian Lorenzo Bernini a los de Santa Maria della Scala de Carlo Rainaldi y Santa Maria in Traspontina de Carlo Fontana:
"[Es de advertir, favorece mi opinión, que si se mira este cuerpo por la fachada que mira al coro] La parte principal de esta planta [de este cuerpo que] es de figura elíptica por lo cual tiene dos diámetros: sobre el mayor están hechos los dibujos de la elevación, y es el que {se ve] hace frente a la nave principal del templo, [pero] y [tiene] su proporción es más que dupla: suficiente aún cuando la iglesia fuese más elevada. Si se [considera] mide por el menor, [que es el que] diámetro, se hallará [que es dupla-sexquiáltera] cuasi tripla, que [más] es la mayor elevación que se daría a este cuerpo [si no tuviera el aire limitado] hallándose en sitio libre y desembarazado.
Además de que [creo muy bien este arquitecto que] el arquitecto usa de las proporciones [se usa] según los casos. [Que motivo tendría proporciones guardaron] Los citados Bernino y Rinaldi [y Rinaldi en los templos de] entre las muchas obras que hicieron [son celebradas la hay] son del primero la Iglesia del Noviciado de Padres de la Compañía en Roma [Sant'Andrea del Quirinale] que es de planta oval, y por su proporción por la longitud es menos que sexquiáltera, y por la latitud [dupla] no llega a dupla. [La Iglesia de Sta.] Hizo también la de Sta. María de la Ariccia que es sexquiáltera, [y el]. Con diseño del segundo se hicieron los dos templitos que [hacen] uno es de Sta. María del Monte, y el otro de los Milagros y hacen frente a la Puerta [Flamenca] del Pópulo en Roma, cuya proporción es dupla, [ninguno de éstos] las de todos éstos son de proporciones] y de otros que no tenían el aire limitado son más bajas, y se celebran, y [se tie-] están recibidas de los profesores por de buena proporción…". Citado en Esteban Lorente, 1987, doc. 6, 185-187. Véase también Usón García, 1990 y en este mismo catálogo, Usón García, 314-319.
Otras referencias podrían envia a soluciones de baldaquino de la arquitectura francesa, como el de la iglesia de Val-de-Grâce de François Mansart.

13 Rodríguez G. de Ceballos, 1999, 67-86.

14 Reese 1976, I, 85-93; Barrio Moya, 1990, 296-318; Peña Velasco, 1998, 241-270 y Torralba Mesas, 2013, 329-330 y 546-550.

15 Flórez Osorio había sido obispo de Orihuela (1728-1738) y de Cuenca (1738-1759).

16 Ayuntamiento de Játiva (Bérchez, 1989, 62-63) otra de hojalata en el Museu de L'Almodí, Xàtiva. Se conocía a través de una estampa de 1819 de Francisco de Paula Martí, de la obra ejecutada en 1777-1780 y 1806-1808; véase ahora Bérchez y Gómez Ferrer, 2007, 139-143, 178-180 y 183-187, sobre el tabernáculo del bohemo-valenciano Pedro Juan Guisart "reparado" por Rodríguez.

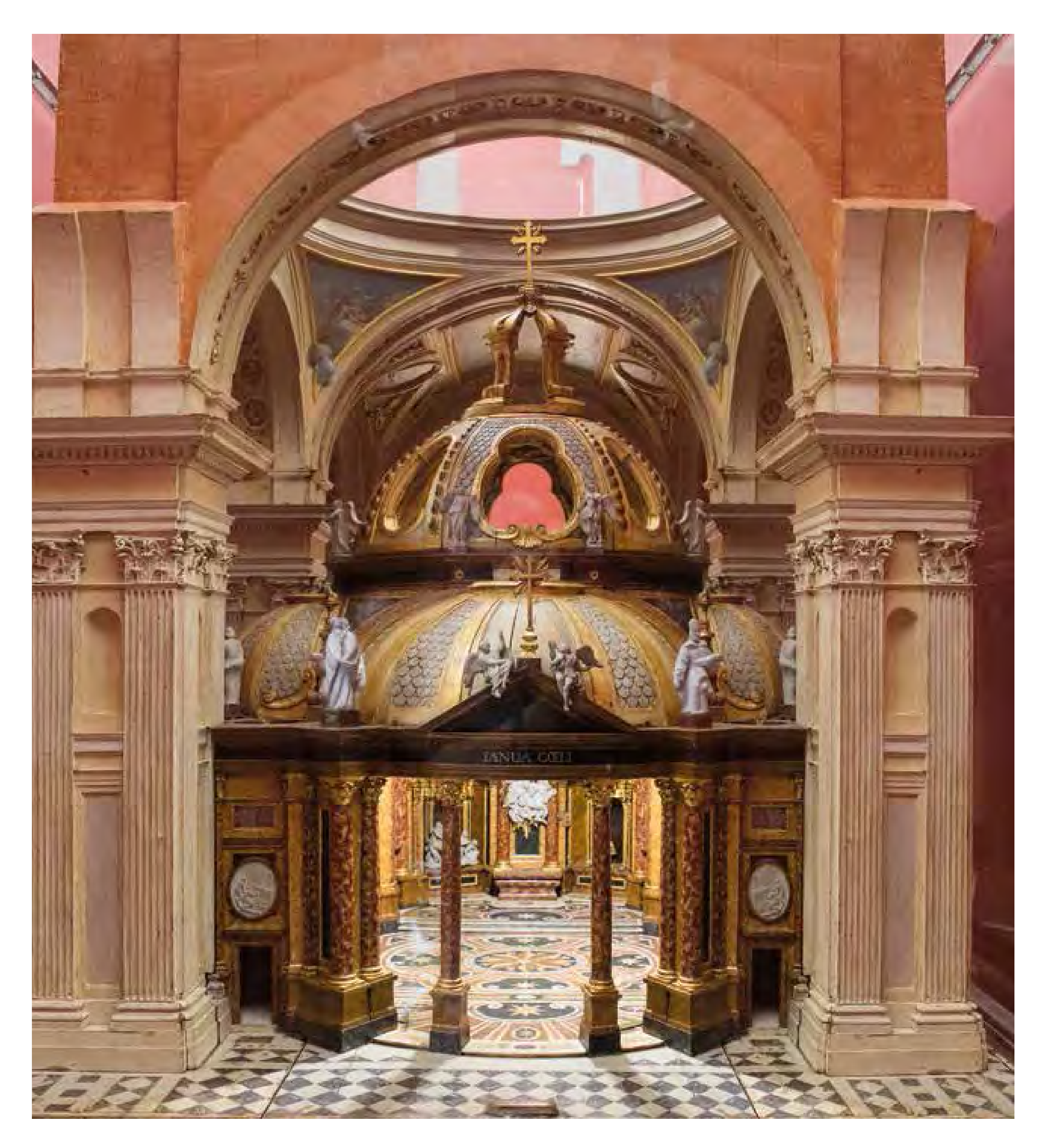
17 Íñiguez Almech, 1949, 139-141; Navascués Palacio, 1972, 11-16; Barrio Moya, 1985, 147-198; Jiménez Monteserín, 1999; Azcárate Luxán, 1999, 57-64; Nicolau Castro, 2000, 51-54 y Sugranyes Foletti, 2011, I, 252-258. Véase en este mismo catálogo Muñoz de la Nava, 320-325.

18 Prados García, 1976, 387-416; Prados García, 1991, I, 256-275 y Nicolau Castro, 2009.

19 Ejecutado en 1773-1776. Nicolás Martínez y Torres Fernández, 2000, 205-224. Se escapan todavía los detalles de los supuestos proyectos para el trascoro almeriense de 1770. No conocemos bien la idea de Rodríguez para el de la catedral de Jaén.

20 Era representante el auditor de la Rota, monseñor Alfonso Clemente de Aróstegui y Cañavate, en Roma entre 1745 y 1747 como plenipotenciario interino Regio Universal y creador de la Academia española de Historia eclesiástica. Sustituyó al embajador cardenal Troaiano Acquaviva (1694-1747) y, tras ambos, fue su sucesor el cardenal Joaquín Fernández Portocarrero (1681-1760). Éstos eran precisamente los años del nombramiento de Ventura como académico romano y tal vez contara con su valimiento.

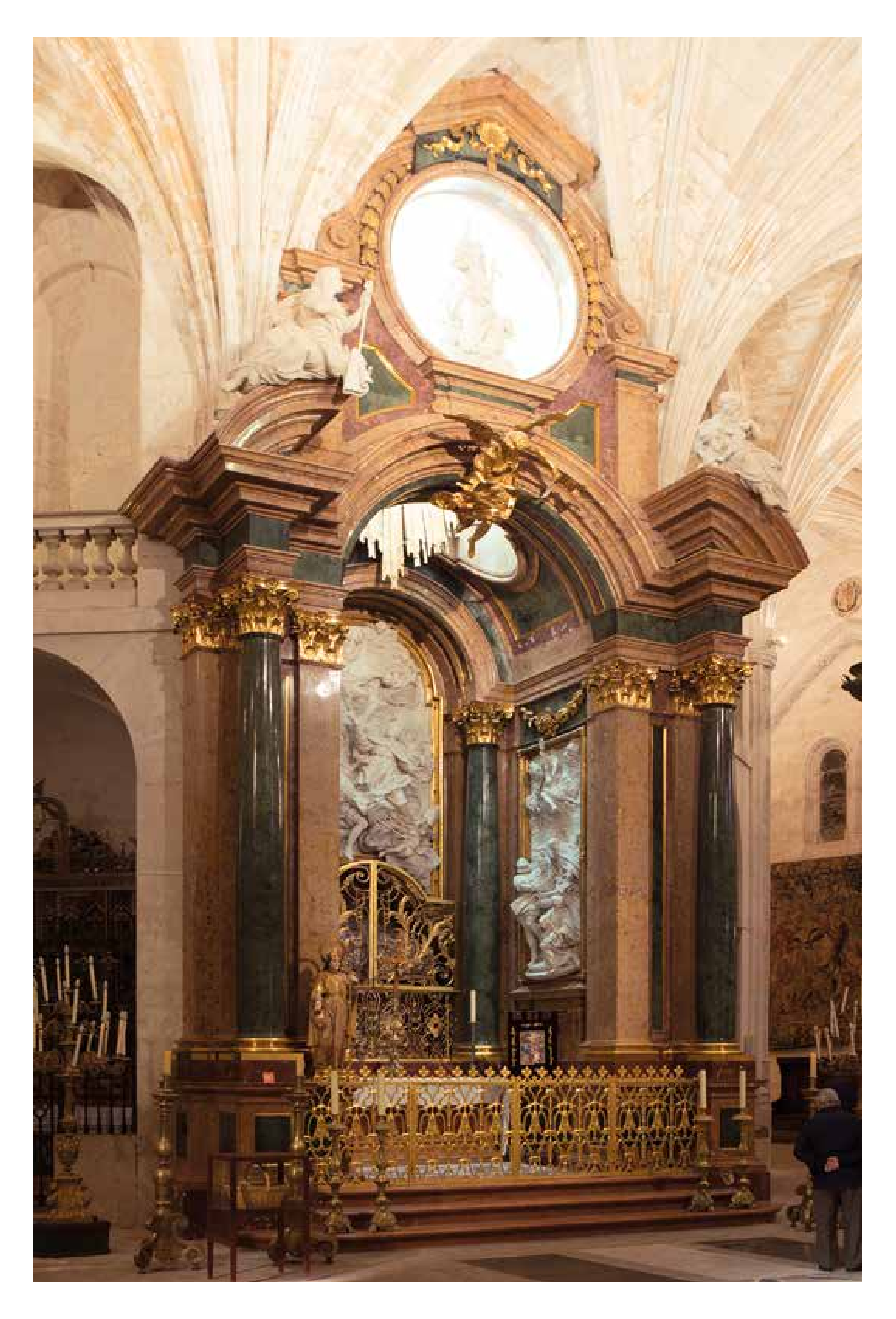
21 Reese, 1976a, 105-110; Jiménez Huertas y Montes Serrano, 1991, 51-64 y en *Rodríguez Ruiz*, 1993, 309-318; Jiménez Caballero, 1996; Alonso Romero, 1997, 121-135, con el informe 479-481 y el de Hermosilla, 484-490 y Moleón Gavilanes, 1998, 24-25. Los dibujos de Sabatini fueron publicados en Sambricio, 1986, 198-199.



[il. 35] Ventura Rodríguez, *Maqueta de la Santa Capilla*, h. 1750-53. Zaragoza, Basílica-Catedral de Ntra. Sra del Pilar. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 36] Ventura Rodríguez, *Santa Capilla*, h. 1750-53. Zaragoza, Basílica-Catedral de Ntra. Sra del Pilar. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 37] Ventura Rodríguez, *Capilla de San Julián y transparente en el deambulatorio*, h. 1756-60. Cuenca, Catedral de Santa María y San Julián. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

No obstante, en paralelo, y ya en Madrid, el 1 de octubre de 1755, Rodríguez firmó los cuatro restantes dibujos que conocemos: nueva planta "para executarla de nuevo en el mismo parage que oy se halla la vieja", alzado meridional, sección longitudinal y, por último, sección transversal y alzado de fachada meridional[22]. Ésto es, de entrada, nuestro arquitecto proponía el derribo de toda la fábrica de los siglos XIII al XV, a excepción de la nueva torre, y darle la vuelta a la catedral, para que mirara hacia la ciudad y se reorientara –con sus 240 pies castellanos por los 260 del buque anterior– de este a oeste.

Con el coro en la cabecera –el obispo Aróstegui había tenido problemas por su defensa de libros jansenistas y podría haber defendido una nueva localización de las liturgias corales-[23], Ventura renunció al uso del testero plano con deambulatorio ortogonal de la catedral vallisoletana de Juan de Herrera y del Pilar de Francisco de Herrera el Mozo, pero en cambió sí utilizó como contrarresto de las danzas de arcos longitudinales su pórtico, más desarrollado y con una solución *in antis*, que Thomas F. Reese vinculó con la del pórtico civil del Blenheim Palace de sir John Vanbrugh, que podía conocer a través de los grabados del *Vitruvius Britannicus* de Colen Campbell. El relativo clasicismo reductivo a la manera de Herrera en Valladolid, cuya sección escalonada sigue el nuevo proyecto (como también la del viejo templo de Osma), no puede obviar otra fuente que se evidencia en la solución de los extremos este y oeste, incluso con los nichos entre pilastras también en los muros norte y sur y no solamente este y oeste: il Redentore, la iglesia veneciana de Andrea Palladio.

Es extraordinariamente extraño que Rodríguez no calibrara las reacciones a su propuesta radicalmente adamista: el cabildo –como después en otras catedrales– se negó de plano a semejantes cambios que ni respetaban tradiciones consolidadas por la historia, ni derechos adquiridos a través de los siglos.

La solución final para la restauración de la zona coral de los pies de la catedral del Burgo, fue precipitada por el terremoto de Lisboa de 1755, la proporcionó en 1756 su rival José de Hermosilla –aparentemente nadie se acordó del de Ciempozuelos– y se llevó a cabo hasta 1759, M*ás tarde,* se construirá un nuevo deambulatorio, –que parece haber proyectado el palermitano Francesco Sabatini[24]-, que diera entrada tanto a la capilla del obispo Juan de Palafox o de la Purísima Concepción, para la que dieron proyectos Juan de Villanueva y el mismo Sabatini (1769)[25], y la nueva sacristía, proyectada por un joven Villanueva (1770)[26]. Si se ha hablado de un carácter difícil que no granjeaba a don Ventura el favor de los comitentes, está claro que no acababa de calibrar los intereses ajenos, a no ser que se contentara con victimizarse al verse, de nuevo, rechazado ante una nueva propuesta.

La siguiente doble intervención parte de uno de estos "desacuerdos" con un interlocutor. En 1760, Rodríguez se encontraba en Valladolid, ocupándose de la restauración de la torre de su catedral, pero también no solo aparentemente exiliado de la corte[27], sino forzado a no acercarse a menos de 15 leguas de la villa de Madrid,

22 Madrid, Archivo Histórico Nacional, Consejos, 80-84.
23 Rodríguez G. de Ceballos, 1988, 115-127.
24 Sobre este tema, Bérchez y Marías, 2009, 241-260.
25 París, Archives nationales de France.
26 La sacristía se levantó entre 1770 y 1774; la capilla se inició en 1772 para sólo concluirse en 1788, entre otras razones por haberse detenido el proceso de beatificación del antiguo obispo oxonene tras la muerte de Clemente XIII y Clemente XIV (1774), quienes habían defendido la fama de su santidad, al ser tenido por la Compañía de Jesús casi como un jansenista antijesuítico. Romero, 1997, 147-161 y 161-181.
27 Reese, 1976a, II, 220, nota 42, según una carta de 23 de septiembre de 1760, que señalaba que "(…) aunque no sé su causa, que ha sido desterrado de esta corte por una quentezilla que ha tenido que sirva V.M. de gobierno". Se trata evidentemente del pleito por haber insultado y puesto en el cepo en 1759, con Felipe de Castro, al periodista Juan Enrique de Graef (autor de unos *Discursos-mercuriales, económicos y políticos* (h. 1752, veinte números en forma de diario) y futuro editor, de 1761, del *Duende especulativo sobre la vida civil*, con el pseudónimo de Juan Antonio Mercadal), hechos que conllevaron en 1760 la suspensión de su empleo, sueldo y honores por parte de la Academia, y que el 4 de septiembre el rey Carlos III los exiliara a 15 leguas de la corte. El dibujo de la reparación con zunchos de la torre de la catedral de Valladolid (81 x 40 cm) en el Archivo de la Catedral de Valladolid; en 1768 remitió un informe sobre las posibilidades de finalizar la obra de Juan de Herrera, que había quedado inacabada como es bien sabido. Véase, para el informe, Ceán en Llaguno, 1829, II, 320-323; Chueca Goitia, 1947, 56-57; Bustamante García, 1983; y Sambricio, 1987, 17-22; sobre su enfrentamiento con Diego de Villanueva, José de Hermosilla y el Padre Benavente. La descripción de la catedral de Valladolid había sido previamente publicada por Ortega y Rubio, 1881, II, 343-350.

cuando sobre las medidas que se le remitieron desde Jaén, firmó una primera serie de planos para ella desde la ciudad del Pisuerga.

En la catedral de Jaén, Rodríguez se ocupó del diseño del nuevo Sagrario[28], un edificio independiente que aparecía ya resuelto en planta en el diseño (1634-1646) de Juan de Aranda Salazar y, con unas ligeras variaciones[29], en la planta de Alfonso Castillo de Monturque de 1756 (tal vez sobre la de Aranda Salazar de 1646)**[il. 138]**[30]. Hemos de suponer que Andrés de Vandelvira lo habría también diseñado antes de 1575 y podríamos pensar que se organizara como una estructura que fuera en paralelo a la sacristía-sala capitular del lado meridional, apoyándose la estructura gótica previa, como señalara el propio Ventura en 1764. **[cat. 93]**

Castillo de Monturque diseñó ese mismo año de 1756 un proyecto para el Sagrario[31], que modificaba radicalmente lo previsto hasta la fecha, con un proyecto pseudo-elíptico por su extraña combinación de poligonismo y curvaturas **[il. 38]**, que se vinculaba con soluciones de rotonda de Baldassare Longhena y Vicente Acero.

Rodríguez fue contactado en la primavera-verano de 1760, probablemente por iniciativa del obispo, el benedictino fray Benito Martín, quien puso la primera piedra el 29 de septiembre de 1764, a través del canónigo doctoral Juan Antonio Miranda y del agente en Madrid, Tomás de la Puente Velasco. No obstante, el Sagrario se concluyó en 1787 y su definitiva bendición se retrasó hasta 1801. Ventura Rodríguez, sobre las medidas que se le remitieron, firmó una primera serie de planos en Valladolid en 1761 (28 de marzo), aunque ya había concluido los bocetos hacia el 25 de noviembre de 1760, pero se fue retrasando su envío hasta marzo de 1761. El 5 de mayo de ese año todavía prometía unos diseños del coro –que se pretendía ahora trasladar por disgustar la obra (1730-1736) de José Gallego y Oviedo del Portal[32]-, y de la planta del conjunto de la catedral, que no remitiría hasta abril de 1762, tras regresar de una estancia en Aranjuez. Sería en esa misma fecha, cuando los diseños de marzo llegaron y se mostraron al obispo. Un informe sobre las obras necesarias en la catedral y el sagrario, dirigido al Consejo de Castilla, no se remitió hasta el 6 de noviembre de 1764, después de su paso por Jaén[33].

Otros planos para el Sagrario se firmaron en Madrid el 1 de marzo de 1762, incluida una nueva planta que correspondería a la nueva solución de fachada, producidos por el deseo de conectar catedral e iglesia del Sagrario de forma cubierta **[il. 39]**. La primera fachada occidental como templo tetrástilo con cuatro columnas embebidas –de forma alveolada– en el muro, preveía abrir una segunda puerta al crucero, más al este de la existente desde el siglo XVI-XVII. La segunda propuesta reducía las cuatro columnas a dos, quedando las externas como pilastras, y respetaba el muro de cierre del testero del crucero, erigiéndose también la alternativa, al final desechada, de levantar sobre esas dos columnas un pórtico sobre cuatro soportes a la manera de un tetrápilon, que permitiera el paso a cubierto hasta el crucero catedralicio[34]. La primera solución parece corresponder al alzado de la Biblioteca

28 En 1762 se discutía si el viejo sagrario debía derribarse o conservarse; la documentación en Reese, 1976a, II, 218-225; Galera Andreu, 1975, 61-72; Reese, 1976a, I, 147-150 y II, 218-225; Higueras Maldonado, 1985 y Montes Bardo, 1996, 127-155. Véase en este mismo catálogo, Galera Andreu, 370-376.

29 La pseudo-iglesia de cruz latina completamente ortogonal y de tres naves añadía en 1756 una torre en el ángulo noroeste, un vestíbulo de entrada y una conexión lateral al crucero norte de la catedral, que se añadía a la comunicación desde su sacristía (al sur este).

30 "Planta hynográfica geométrica de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, delineada por don Alfonso Castillo de Monturque, presbítero, profesor de Matemáticas y de Arquitectura, Maestro Mayor de fábricas de la Intendencia del Reino de Granada y su Provincia y de las del Ilustrísimo señor don Tomás [Crespo] de Agüero, arzobispo que fue de Zaragoza (1727-1742], ya difunto, como de las del ilustrísimo señor don Antonio (Sánchez] Sardinero, obispo de Huesca (1743-1775], de Aragón. Y se hizo en dicha ciudad de Jaén. Año de 1756". Castillo de Monturque fue nombrado Maestro Mayor en febrero de 1756. Véase del Arco Moya, 2007, 37-44 y Arco Moya y Chiquero Gutiérrez, 2013, 11-24.

31 "Planta y corte senográfico para el Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Jaén. Inventada y delineada por don Alfonso Castillo de Monturque, presbítero, profesor de Matemáticas y Arquitectura y Maestro Mayor de fábricas de la Intendencia del Reino de Granada y su provincia y de las de el Obispado de Huesca, de Aragón y de las del Arzobispado de Zaragoza en tiempo del Ilustrísimo señor don Tomás de Agüero, ya difunto. Y se hizo en dicha ciudad de Jaén. Año de 1756".

32 Sobre Gallego (Maestro Mayor de la catedral de Jaén de 1726 a 1736), véase Galera Andréu, 1977, 259-273. Marías, 2007, 79-103 y 2008, 53-81.

33 Galera Andréu, 1977, 484-486.

34 Muchos de los cambios que se introducían tenían por causa la escalera que sale a la calle de las Campanas (al norte) y no solo la conexión a cubierto con el crucero septentrional de la catedral.



[il.. 38] Ventura Rodríguez, *Otra idea para fachada principal del Sagrario*, del Álbum de dibujos del proyecto para el Sagrario de la Catedral de Jaén, 1761-1762. Jaén, Archivo Histórico Diocesano.



[il. 39] Ventura Rodríguez y Manuel Martín Rodríguez, *Iglesia del Sagrario de la Catedral de la Asunción de Jaén*, interior, 1761-1801. Jaén, Catedral de la Asunción de la Virgen. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Nacional[35], mientras que la solución grabada y publicada por Antonio Ponz en su *Viage de España*[36] que Reese propone como primera idea[37], se aleja de cualquier otra solución conocida.

Rodríguez visitó por vez primera Jaén a su regreso de Málaga **[il. 40]**, a fines de julio de 1764[38], pues no es seguro que se detuviera a la ida; de resultas, dio unos nuevos diseños, fechados entre el 24 y el 27, para sacar los cimientos de la nueva fábrica del Sagrario giennense[39], lo que permitió la colocación de la primera piedra el 29 de septiembre.

Si su proyecto se ha puesto en relación con Sant'Andrea al Quirinale de Gian Lorenzo Bernini y con la capilla del Palacio Real de Giovanni Battista Sacchetti, aunque colocando en sentido axial la elipse u óvalo y uniéndose al vestíbulo de forma tangencial y no interpenetrándose. La cúpula oval se remitía a ejemplos como los de la iglesias de Ariccia, Castelgandolfo y el Quirinale, aunque en los dibujos no se precisaran sus casetones hexagonales, aunque subrayándose su continuidad por toda la calota, que no quedaba subdividida como en los proyectos berninianos. La parte inferior mantiene el tema triunfal de todas las dependencias catedralicias desde Andrés de Vandelvira y en los vanos de la cúpula, incluso el ritmo de los tres arcos subordinando los laterales al central, son una especie de homenaje dialogal con el arquitecto de Alcaraz.

También como un anexo, aún más superficial, se nos presenta la intervención en la llamada fachada de la Azabachería, norte del crucero de la catedral de Santiago de Compostela[40], para resolver la disputa entre Lucas Ferro Caaveiro –que la había diseñado en 1757 y por entonces alcanzaba su parte superior– y Clemente Fernández Sarela. Consultado Ventura Rodríguez, en 1764 remitió un diseño que el cabildo aprobó en enero de 1765. Todavía se discuten las aportaciones de Ventura al diseño general[41], que parecen limitarse al segundo cuerpo de la doble calle central –cuya morfología parece internacionalizar– y al insólito y tal vez extemporáneo remate con frontón curvo sobre cuatro atlantes o persas, que Reese vinculó con Carlo Rainaldi, John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor, pero que también podrían referirse no sólo al remate ortogonal de la fachada de los jardines del palacio de La Granja de Ildefonso de su maestro Filippo Juvarra o a diseños de Giacomo Pavia, sino a fórmulas tardoquinientistas francesas de Pierre Lescot a Jean Bullant o los grabados de Jacques Androuet du Cerceau.

Una nueva ocasión se le presentó a Ventura Rodríguez con su proyecto de la catedral primada de Toledo, nada menos que una nueva fachada –"pronaos" para el arquitecto– por encargo del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana, del 18 de febrero de 1773 **[il. 41]**, tras una primera visita a la ciudad imperial[42]. A pesar de la defensa que remitió, alegando precedentes de basílicas romanas que habían renovado sus pórticos de forma radical, –de San Giovanni in Laterano, de Alessandro Galilei (1734) y Santa Maria Maggiore, de Ferdinando Fuga (1743) a Santa Croce in Gerusalemme, de Domenico Gregorini (1744)– fue rechazado de plano por el cabildo el 6 de marzo, al desear que "se conservase en la fachada el gusto gótico..."[43], reafirmándose en junio frente a los deseos cardenalicios. Parece que, de nuevo, no sabía con quien se jugaba los cuartos.

35 Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/45/22, antes Barcia nº 2190.

36 Ponz, 1791, XVI.

37 Reese, 1976a, I, 149. Reese no considera autógrafo el dibujo de la Biblioteca Nacional de España (con filigrana D&C Blauw), que Rodríguez Ruiz tiene ahora por autógrafo del madrileño. Sobre las páginas de Ponz se escribieron las del canónigo penitenciario y deán dieciochesco José Martínez de Mazas, 1794, 220-223.

38 Reese, 1976a, II, 198-202, n. 22. De su informe sobre la estabilidad de la catedral de Málaga se conservan dos dibujos, "Perfil y corte por la latitud de las armaduras" y "Planta y corte por la longitud de la Armadura", firmados en la propia ciudad de Málaga, adonde había llegado el dia 11, el 24 de junio de 1764 (45 x 66 cm, Málaga, Archivo de la Catedral). Rodríguez parece haber dado a su paso por Jaén, aunque también se maneja la fecha tardía de 1778, diseños para el tabernáculo del altar mayor con ocho columnas, once retablos menores de capillas y el retablo mayor de la Santa Faz, que desconocemos y a los que aludía en su informe de 1764.

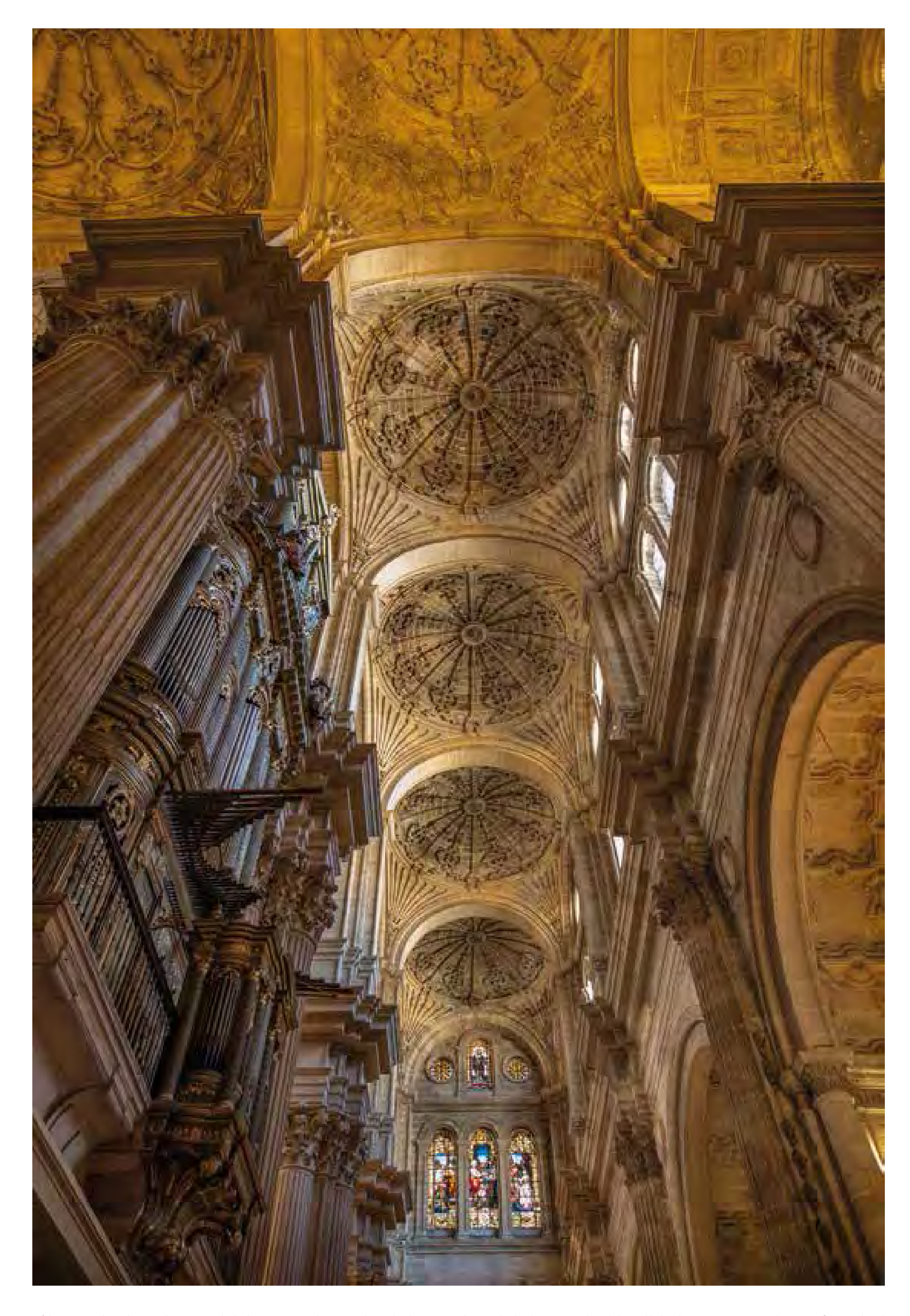
39 Se ocupó de ella el Maestro Mayor Francisco Calvo (12 de septiembre de 1764-1772), quien intentó añadir al proyecto de Rodríguez un balcón en la cara oriental del Sagrario. En 1773, Rodríguez propuso que la prosiguiera Manuel Godoy de Valladolid, quien debía informar en Madrid al arquitecto en julio de 1780, pero pospuso el viaje hasta abril de 1781, o Juan de Sagarvinaga de Salamanca. Desde 1772 se comenzaron los trabajos de la decoración escultórica a cargo del arquitecto-escultor Miguel de Verdiguier de Córdoba, con algunos cambios en 1761, mientras que los modelos de los ángeles adoradores del interior, sobre dibujos de Rodríguez, corrieron a cargo Miguel Jiménez y Juan Arias en 1781-1782, concluyéndose en 1787.

40 Reese, 1976a, I, 193-196.

41 Ceán en Llaguno, 1829, IV, 249, define su proyecto como corintio, orden que brilla hoy por su ausencia.

42 Toledo, Archivo Capitular, nº 134.

43 Reese, 1976a, I, 251-255; Marías, 1985, 61-95; Blanco Mozo, 2000, 111-130; Fernández Collado, Rodríguez González y Castañeda Tordera, 2009, 42, 134. El proyecto de Rodríguez sirvió de base para la



[il. 40] Andrés de Vandelvira, *Bóvedas vaídas de la nave lateral de la epístola*, (detalle), h. 1550. Málaga, Catedral de la Encarnación. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 41] Ventura Rodríguez, *Fachada de la Puerta del Perdón*, (detalle), 1773-75. Toledo, Catedral de Santa María. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

De lo que se ocupó, a la postre, fue de la restauración de algunas zonas de la catedral gótica a partir de ese mismo año y hasta 1775, principalmente –pero no solamente– de los hastiales del cuerpo de iglesia y del crucero, con las portadas del Perdón, de los Leones y del Reloj. Y en paralelo del diseño de algunos retablos de capillas, desde el seguro de la capilla de san Ildefonso (con proyecto de 13 de agosto de 1774, y levantado entre 1775-1783)[44] **[il. 42]**, a los cinco retablos, mayor y laterales, de la capilla de los Reyes Nuevos (1776-1777) **[il. 43, cat. 99]**, hasta ahora solo atribuidos, y quizá debidos, al diseño de su aparejador Eugenio López Durango. Tampoco se llevó a cabo de inmediato su proyecto de un órgano[45], aunque importantes ecos de su diseño quedaron en su ejecución posterior.

Todavía le quedó tiempo a un Rodríguez ya sesentón para ocuparse de algunos encargos más. Por una parte, el proyecto para completar los cuerpos superiores de la torre de la catedral de Murcia, detenida desde la segunda mitad del siglo XVI, que realizó en 1782. Partía –pues no se trasladó a la ciudad del Turia– de otros dibujos, quizá los de Juan de Gea y José López de 1765-1777[46]. Sin haberse llegado a un acuerdo capitular en 1779, se habían enviado a la Academia de San Fernando dos dibujos en 1782, a los que respondió el madrileño con uno propio, que se ejecutó tardíamente, después de su propia defunción, junto a la restauración de la puerta de las Cadenas (1790-1794).

Sorprendentemente, sus contemporáneos de Murcia juzgaron su nuevo remate como de "romano alemán"[47], tras el primer cuerpo corintio de estilo "gótico griego" (de los florentinos Francesco y Jacopo Torni), el segundo jónico "grecorromano" (de Jerónimo Quijano) y su tercero del reloj, corintio, frente al dórico a la manera de Jacopo Vignola, de Juan de Gea y José López. Ventura redujo a dórico el cuarto cuerpo –neutro en 1765– de los conjuratorios, y unos quinto y sexto, de linterna octogonal cupulada. Transformó por consiguiente el quinto –corintio– de Juan de Gea y su remate con aires de aguja borrominesca en un majestuoso cuerpo de campanas rematado con cúpula, de perfiles y óculos romanos[48] más que brunelleschianos **[il. 44]**. Todos aquellos escrúpulos de mediados del siglo, que querían reducir la altura de la torre por causas tectónicas –y no solo económicas[49]– en unas 15 varas, Ventura Rodríguez los desechó y compuso su airosa solución a la romana, consciente del efecto de dignidad que tendría su elevado remate cupulado sobre el caserío y la propia catedral con su nueva fachada. Desde un punto de vista formal, aun adaptando su lenguaje a sus propios parámetros, mantuvo la sintaxis –como en las soluciones de pilastras y traspilastras con tres diedros– de los ángulos usada por sus predecesores, una solución rechazada de plano al año siguiente en las torres de la catedral de Pamplona.

En 1783 se ocupó del trascoro de la catedral de Segovia con el altar, de Hubert Dumandre (que conocemos por el dibujo para su traslado e instalación segoviana de su hijo Joaquín Dumandre), de la capilla de Isabel de Farnesio del palacio de Riofrío a Segovia, trasladando los sepulcros de los obispos Raimundo de Losana y Diego de Covarrubias y Leyva[50]. Si el proyecto del francés no llegó a aceptarse, los de Juan de Villanueva, encargados entre 1782-1783, quedaron en parte en el tintero al abandonar el encargo. En ese momento Ventura Rodríguez

nueva fachada efímera para el 12 de febrero de 1801, para la entrada pública del cardenal de Scala y nuevo arzobispo Luis María de Borbón, en Toledo, obra de Juan Ramos y Mariano Salvatierra (Fernández Collado, Rodríguez González y Castañeda Tordera, 2009, 41-42, 131).

44 Nicolau Castro, 1984, 201-240 y Nicolau Castro, 1991, 143-145.

45 Dibujo copia de un diseño de Ventura Rodríguez (31 x 15 cm), de Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha. Nicolau Castro, 1985, 139-145. El órgano debió ejecutarse entre 1791 y 1797, por parte de José Verdalonga, sobre un nuevo diseño del arquitecto y académico Blas Cesáreo Martín, dependiente en todo punto del de Rodríguez.

46 A su vez variación -en parte no seguida en los cuerpos tercero en adelante- del grabado anónimo de la catedral (a veces citado como dibujo, 37 x 24 cm, del Museo de Bellas Artes de Murcia H17) con la torre en la fachada y al sur en lugar de junto al crucero y al norte del templo. Aparentemente, éstos habían terminado fundiendo sus dos proyectos independientes, realizados a partir del "diseño antiguo de cartón" que por entonces se vinculaba con Francesco Florentino o Jacopo Torni pero que quizá fuera en realidad de Jerónimo Quijano, en "dibujo llamado de Feringán" (Madrid, Biblioteca Nacional de España); véase Reese, 1976a, I, 364-368; Vera Botí, 1993, 31, 36-38 y 212-215; Vera Botí, Sánchez-Rojas Fenoll, 1994, 217-224 y Barbeito, 2009, 18-19.

47 Ponzoa y Cebrián, 1840; Murcia, Archivo Municipal, Ms. 366, fols. 66 vº-67, ahora en http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1149.

48 Remiten a las soluciones de Antonio da Sangallo il Giovane y Giacomo del Duca para Santa Maria da Loreto y de Michelangelo y Giacomo della Porta para la cúpula de San Pedro Vaticano.

49 Y que resistió bastante bien el terremoto de Torrevieja de 1829.

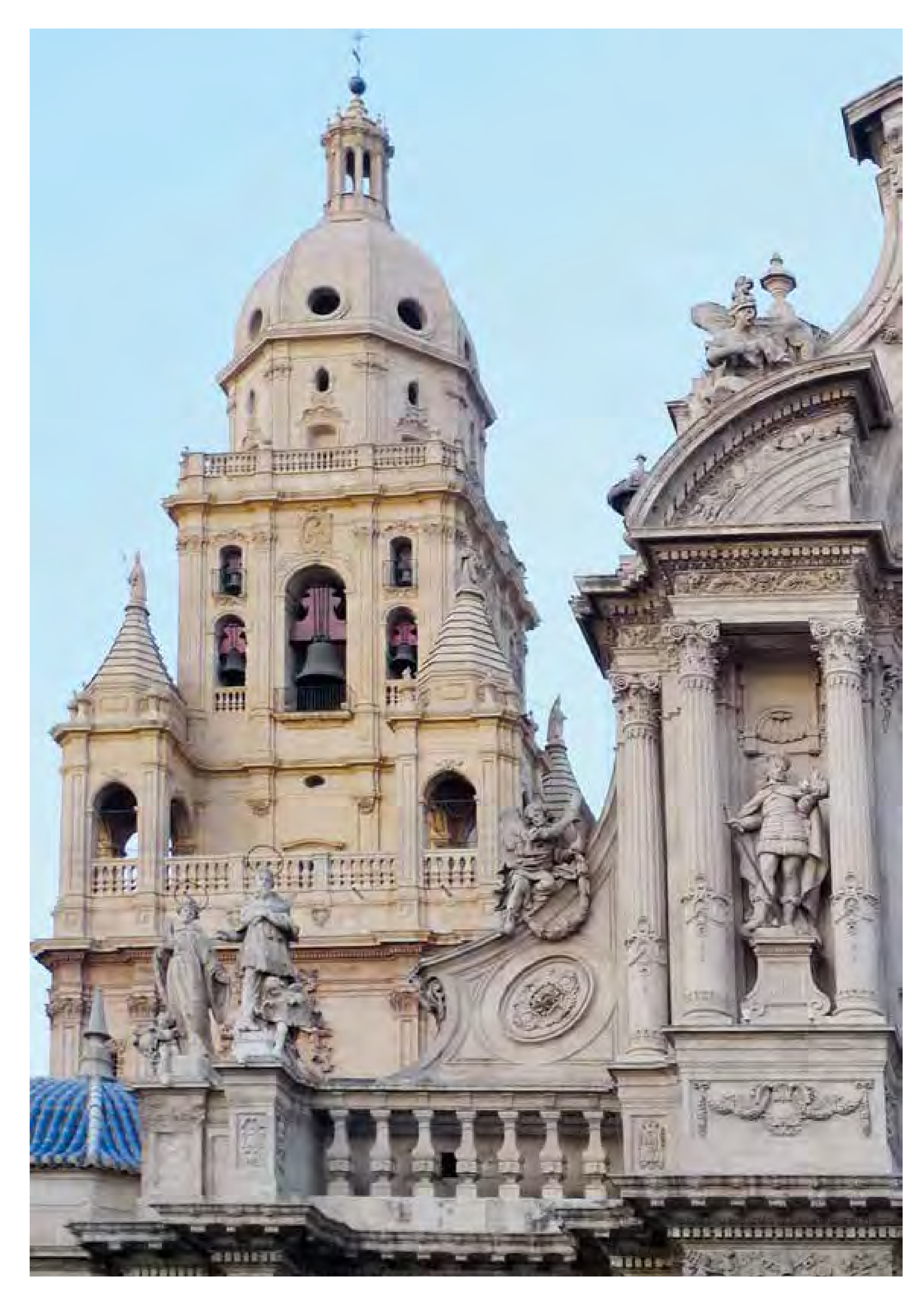
50 Reese, 1976a, I, 370-371 y Ruiz Hernando, 1985, 199-242.



[il. 42] Ventura Rodríguez, *Capilla de san Ildefonso*, (detalle), 1775-83. Toledo, Catedral de Santa María. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 43] Ventura Rodríguez, *Capilla de los Reyes Nuevos*, (detalle), 1776-77. Toledo, Catedral de Santa María. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 44] Ventura Rodríguez, *Cuerpos superiores de la torre de la catedral de Murcia*, (detalle), 1782. Murcia, Catedral de Santa María.

fue contactado y aunque no pisó Segovia, envío a su discípulo Francisco Sánchez para tomar medidas y remitió un nuevo diseño el 14 de septiembre de 1784. La obra se prolongó, sumándose nuevos dibujos parciales y diferente mano de obra, hasta su bendición en 1793.

El canto de cisne catedralicio, e irónicamente, el único que, aunque no llegara a ver el resultado, se completó, como el primero y quizá más importante del Pilar de Zaragoza, fue el de la ciudad de Pamplona **[il. 45] [cat. 145]**. Su proyecto de nuevo pórtico para la catedral de Santa María la Real (de 5 de febrero de 1783), presentaba tanto el diseño de la fachada como la planta de la nueva estructura y los dos primeros tramos del edificio gótico. En 1782, la catedral había decidido consultar con la Real Academia de San Fernando las tres propuestas que había reunido para el proyecto de nueva fachada y su secretario Antonio Ponz aconsejó encomendársela, aún a distancia, a Ventura Rodríguez[51]. La obra quedó, finalmente, en manos de su seguidor Santos Ángel de Ochandátegui y pudo concluirse en 1800.

Si Reese –como también después Chueca Goitia– vio en Pamplona un reflejo de las propuestas de Juan de Villanueva[52], y de las teorías de Étienne-Louis Boull*ée* sobre la arquitectura de las sombras, algo difícilmente sostenible si nos alejamos de los paradigmas kaufmannianos[53] de los años sesenta y setenta del pasado siglo. Se pueden todavía constatar la tradición escurialense no sólo de la fachada en dos planos con un ático que se levanta como alternativa frente a un pórtico tetrástilo que había reaparecido en la fachada oriental del Pilar de Zaragoza y de forma menos clara en el Burgo de Osma.

La solución de columnas exentas, conformando más que un templo a la antigua una configuración alejada de los arqueologismos, estaba presente en la fachada de Toledo y en la obra –sorprendente aunque ligeramente convexa por razones tal vez también urbanísticas y no solo tipológicas– de la portada del colegio de Santa Victoria de Córdoba (1758-1772), sea del francés Baltasar Dreveton o de Ventura Rodríguez[54], o en propuestas romanas de la primera mitad del Setecientos, como los proyectos de Luigi Vanvitelli o de Alessandro Galilei para la fachada de la basílica de San Giovanni in Laterano. Si el pórtico entre torres sigue remitiéndonos a fórmulas escurialenses, –aunque se haya hablando de la parisina iglesia de La Magdeleine, de Pierre Contant d'Ivry-, los ecos miguelangelescos-madernianos, los guiños quizá cortonianos, el ritmo no paratáctico que nos asoma al Londres de la catedral de Saint Paul, de Christopher Wren o a los Invalides de Jules Hardouin-Mansart[55], nos habla del eclecticismo de Rodríguez sobre un trasfondo en el que el mundo escurialense transformaba la lección juvarriano-sacchettiana. La referencia de Joaquín Lorda a un pórtico eústilo tomado de Vitruvio (III, ii) nos parece sesgada, buscándole a Rodríguez una voluntad anticuaria y vitruviana difícilmente constatable a pesar de sus libros modernos sobre las antigüedades romanas o pompeyanas, o sus estampas de Giovanni Battista Piranesi. En cierto sentido, forma parte de un discurso contemporáneo –que no propio de sus panegiristas del siglo XVIII o XIX– que ha querido ver una evolución desde el barroco romano a una puesta al día "neoclásica" y anticuaria, en contacto incluso con un pensamiento francés "revolucionario".

Evidentemente, Ventura perdió la verdadera ocasión de su vida, entre 1777-1778, cuando se le encargó la reforma de la madrileña iglesia mayor de Santa María de la Almudena, por parte del arzobispo de Toledo, el cardenal Francisco de Lorenzana, necesitada de reparos. La iglesia era usada por instituciones tan importantes como el Ayuntamiento y el Consejo de Castilla[56]. La falta de fondos detuvo definitivamente la fábrica en 1782, y todo fue demolido entre 1868-1869, pero ya Ventura había erigido una nueva fachada a la calle Mayor, hacia el sur, y había reacondicionado el interior, que podemos visualizar a través de una fotografía de Jean Laurent y la maqueta tardía (de hacia 1950) de

51 Reese, 1976a, I, 252; Goñi Gaztambide, 1970, 6-60; Lorda, 2006, 93-107 y Larumbe Martín, 2009, 9-52.
52 Reese, 1976a, I, 252 y Chueca Goitia, 1983.
53 Kaufmann, 1980.
54 Ariza López, 2005, 67-75.
55 Blondel, 1752-1756.
56 Reese, 1976a, I, 346-348.



[il. 45] Ventura Rodríguez (arquitecto) y Jean Laurent&Cía. (fotógrafo), *Pamplona (Navarra)-Catedral. Vista de la fachada*, 1865. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

José Monasterio y Riesco, cuyas fuentes –no declaradas– no nos parecen demasiado fiables, pues la descripción de Llaguno-Ceán se limita a señalar la presencia de "graciosos casetones en las bóvedas y otros ornamentos de buen gusto en las arcadas"[57]. El informante de Pascual Madoz, por su parte, añadió que su mejora había consistido en "decorándole interiormente con florones y otros ornatos de buen gusto y despojándolo de las ennegrecidas doraduras que le afeaban... ejecutó los diseños del retablo mayor y colaterales que no tuvieron efecto" [58].

Sin embargo, no nos referimos a esta intervención *manquée*, sino al hecho de que no pareció este momento bueno para diseñar y construir una nueva catedral para la capital de la monarquía, como aparentemente se había barajado en dos momentos anteriores, –1738 y 1752, en vida de Felipe V y de Fernando VI, respectivamente. De estas fechas se conservan dos calcos de unos proyectos perdidos de Giovanni Battista Sacchetti[59], planta y alzado del lado oeste, demasiado imprecisos para formular un análisis, pero que nos mostraban un templo longitudinal orientado de este a oeste, con fachada principal a levante y, hemos de suponer, tal vez otra septentrional y frontera al palacio.

Desgraciadamente no poseemos ningún diseño que pueda identificarse con este hipotético proyecto. Para intentar una alternativa, deberemos permitirnos un rodeo y enfrentarnos con un tema soslayado, el de su propia personalidad, no sólo el de su arquitectura.

Ventura Rodríguez –a pesar de su laconismo y nuestra falta de interés previa por una definición de su persona[60]– parece haber sido un español tradicional[61], en materia ideológica o religiosa, si nos fiamos de uno de los pocos testimonios sobre la misma, los libros de una biblioteca que se inventaría en 1765 y, al poco de morir, en 1787, en manos de su heredero y sobrino Manuel Martín Rodríguez[62]: lector de filosofía escolástica de corte tomista, –de la *Philosophia thomistica* del francés Antoine Goudin OP, que tachaba a René Descartes de "Lutero de la filosofía", al *Cursus philosophicus* del agustino fray José de Aguilera, defensor del intelecto agente– en lo devocional, de autores como fray Luis de Granada o san Ignacio de Loyola, Juan Eusebio Nierenberg o Juan de Palafox. Sus lecturas histórico-ideológicas apuntaban al obispo absolutista Jacques-Bénigne Bossuet, con su visión de la historia universal casi providencialista y su animadversión declarada por los protestantes; del barón de Montesquieu y su visión de la historia romana, le llegó ya tarde.

No obstante, don Ventura disfrutó de la "buena salud" historiográfica de la que gozó tras su muerte, si nos fiamos de su amigo y panegirista Gaspar Melchor de Jovellanos: "Si D. Ventura Rodríguez hubiera logrado en vida, como otros hombres insignes, el aprecio que se debía á su mérito, su elogio no tendría tanto ayre de apología"; la "envidia" requirió ese tono, que todavía resuena en nuestros textos más recientes, si exceptuamos a Carlos Sambricio. No sabemos si los envidiosos eran los discípulos de los

> "Barnuevo, Ricci y Donoso [que] prostituían la Arquitectura, disfrazándola y sacándola a la escena sin unidad, sin gracia y sin decoro (...) Barbás, Tomé, Churríguera y Ribera llevaban la corrupción del arte, en Sevilla, en Toledo, en Salamanca, y aun en Madrid a aquel extremo de depravación donde suele ser necesario que toquen los males públicos para empeñar á la indolencia en su remedio",

o más bien de sus contemporáneos que habían visto directamente en Italia las obras que Rodríguez citaba filtradas por la estampa[63]. No estamos muy seguros de que supliera el viaje a Roma[64], con las estampas como se nos sostiene desde Jovellanos a Delfín Rodríguez Ruiz[65]. Es probable que Ventura hubiera sido otro arquitecto de haber tenido esa experiencia, como en buena medida también nuestra historiografía[66].

La visión nacionalista –que con Jovellanos y el fallido proyecto de la iglesia de Covadonga alcanza tintes decididamente localistas[67]– encontró, junto a su origen humilde y provincial, su héroe, y a quien enfrentar con los arquitectos extranjeros o extranjerizantes: "y fixó en él la época más brillante de la Arquitectura española. Grande en la invención por la sublimidad de su genio: grande en la disposición por la profundidad de su sabiduría: grande en el ornato por la amenidad de su imaginación y por la exactitud de su gusto..." .

Poco después, Juan Agustín Ceán lo erigió como "el restaurador de la arquitectura en España"[68], según los designios de un Felipe V que puso al frente de la obra del Palacio Real Nuevo, tras la muerte de Filippo Juvara, al turinés Giovanni Battista Sacchetti, el "mejor arquitecto de Europa" según el abate mesinés en el lecho de muerte, para "cortar de raíz tan abominables progresos", ésto es, los excesos barrocos de los nacionales. Su adición, a partir de 1734, a las *Noticias* de Llaguno[69], se abrieron con aquél y se cerraron con Juan de Villanueva y Silvestre Pérez que, sorprendentemente poco habían tenido con su principio de esta historia.

Al margen de que se fijaran, o más bien no se llegara a ello, unos caracteres identitarios de lo español en la arquitectura borbónica y académica, Ventura se había formado –antes de que Étienne Marchand, Filippo Juvarra o Giovanni Battista Sacchetti lo descubrieran casi como un Giotto por sus dotes de dibujante y abandonara supuestamente la senda de la pintura– nutriéndose con los dibujos de Juan de Herrera para el palacio de Aranjuez, que había comenzado a dibujar[70]. He aquí una de las claves de la historia, aunque algunas de las soluciones de fachada eclesiástica de Rodríguez pudieran retrotraerse a las de las capillas de Juvarra para el Palacio Real, a tenor de los dibujos de Marcello Fontone. Ésos serían sus invariantes formales más directos, al lado de las estampas romanas o francesas[71], tal vez incluso inglesas, que constituyeron su lenguaje a lo largo de las décadas de su actividad, más uniforme de lo que una supuesta y modernizadora evolución estilística nos ha querido demostrar.

Recordemos, en puridad, a quiénes debía su fortuna y su paulatino encumbramiento, los arquitectos extranjeros y el favor real. Según su propia relación de méritos –nos tememos que con alguna dosis de exageración– había estudiado con el ingeniero militar Étienne Marchand, quizá con Léandre Brachelieu (más que Bachelieu)[72] y con el arquitecto y *quadraturista* piacentino Giacomo Bonavia –en España desde 1728– y más tarde con Bartolomeo Rusca, Giovanni Battista Galluzzi y Felipe Ibarra. Por último, con Filippo Juvarra, durante su corta estancia madrileña de 1735-1736, y tras su muerte, Ventura Rodríguez estuvo al servicio de su sucesor Giovanni Battista Sacchetti[73].

57 Ceán en Llaguno, 1829, IV, 245-246.

58 Madoz, 1847, X, 708.

59 Plaza Santiago, 1975, 275-280, 284-285 y 299-300. El proyecto de 31 de diciembre de 1738 (según un calco de 1918, en Jürgens, (1926) 1992, 137, lamina VII, en 278; el proyecto de 1752 (calco de 1847 de Juan Ribera en el Museo de Historia de Madrid) en Jürgens, (1926) 1992, lamina XV, 1; Castellanos Oñate, 1989, 77-100 y Navascués Palacio, 1992, 167-175. Pasa por encima del tema, Martínez Díaz, 2002, 109-118.

60 A pesar incluso de la interpretación de Tiburcio de Aguirre, 1754; Rodríguez Ruiz, 2002, 219-243.

61 Su biblioteca manifiesta una lectura generalizada de textos en castellano, nacionales o traducidos, alguno en italiano, francés o latín, que leería con la ayuda de los muchos diccionarios que conservó. Nada de relevancia añade su testamento, ante Francisco Antonio Díez de Mogrobejo, del 6 de agosto de 1785…, en el que señala "quatrozientas Misas rezadas, su limosna a quatro reales. Nombrando por testamentarios al Sr. Marqués de la Florida Pimentel, D. Isidro le Granja, y D. Manuel Martín Rodríguez, a quien ynstituyó por Heredero del remanente de todos sus bienes. Recibió los Santos Sacramentos, murió en veinte y seis de Agosto de mil setecientos ochenta y cinco. Enterróse en la Iglesia de San Marcos, Anejo de esta Parroquial en uno de los Nichos de la Bóbeda de dicha Iglesia de secreto con lizencia del Sr. Vicario, y para que conste lo firmo. Fr Martín Araujo; como señalaría Ceán en Llaguno, 1829, IV, 240), "la única que la envidia le permitió construir en esta corte".

62 Blanco Mozo, 1995-1996, 111-130.

63 Véase, para los comentarios del discípulo de Villanueva, a Juan Sierra, 1826, algunos años después de la muerte del maestro (1811), Marías, 1985, 72-74.

64 Barrier, 2005 y Deupi, 2015.

65 Jovellanos, 1788; 16; Rodríguez Ruiz, 2009, 120-150; Rodríguez Ruiz, 2013a, 115-141 y Rodríguez Ruiz, 2013b, 247-296, esp. 249-250.

66 No pidió ser pensionado entre los primeros de 1746 a sus 29 años, aunque lo obtuvieran Diego de Villanueva, con 32, y Alejandro González Velázquez, a los 27, aunque renunciaron por razones familiares y fueron sustituidos por Miguel Fernández, que pasó 11 años, y José de Hermosilla, que pasó cuatro años en Roma. Su supuesta primera Antonia Rojo murió en 1750, pero no sabemos cuándo contrajo matrimonio. Hoy (Blanco Mozo, 1995-1996, p. 187 y Moreno Rubio, 2017, pp. 51-73, frente a Agulló, 1983, p. 92, doc. 18) se ha modificado nuestro conocimiento sobre las tres mujeres de Ventura, cambiando la citada primera por Josefa Flores (1717-VIII-1749), con la que se habría casado en 1740; la segunda habría sido Rita de Garro, de Zaragoza, con la que se habría casado en 1751, para fallecer en 1754. La tercera, sobrina de Torcuato Cayón, habría sido Micaela Cayón, de Cádiz, enlazando en 1765 para morir en 1776. Aprovechó, no obstante, la ocasión para recomendarle a don Miguel Herrera y Ezpeleta, para el puesto de delineador de palacio, a su cuñado y discípulo Alonso Martín, sustituyendo al pensionado en Roma Hermosilla el 6 de mayo de 1747. Véase Madrid, Archivo Histórico Nacional, Diversos-Colecciones, 10, nº 842.

67 Reese, 1977, 31-58 y Madrid Álvarez, 2009, 199-221.

68 Ceán en Llaguno, 1829, IV, 237-264.

69 Véase ahora Cera Brea, 2014, 201-222; Cera Brea, 2015a, 248-271; Cera Brea, 2015b, 311-329; Cera Brea, 2016, 1-16 y https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/05/cera.pdf .

70 Véase *La Capilla de Felipe II,* 2004.

71 Como las de Augustin-Charles d'Aviler, 1691 y 1710, que explicarían, aunque menos que su propia práctica, la versión del clasicismo reductivo que solemos achacar a su relectura de Herrera, Mora o Gómez de Mora. Sobre éste, véase Verdier, 2003.

72 Si según Tovar Martín, 1998, 291-308, Marchand había trabajado en La Granja (h. 1714-1731) y Aranjuez (1731-1733) y sólo en 1732 había promovido como su delineador a Antonio Rodríguez Pantoja, algo de ficción debía tener tal información, pues su hijo Ventura habría comenzado a formarse a los 14-15 años, copiando los dibujos de Juan de Herrera para Aranjuez. En este Real Sitio habría permanecido hasta que en 1735 Filippo Juvarra lo habría elegido como su delineador, con 18 años, y en 1736 habría pasado al servicio de Giovanni Battista Sacchetti como su mensurador y delineante, alcanzando en 1741 el título de aparejador segundo de la obra del Palacio Nuevo, con 25 años

73 González Serrano, 2002, 317-328.

En 1741, aparecía como Aparejador segundo del Palacio Real Nuevo, gracias a Sacchetti **[cat. 6-11]**. Después de un revés en el ámbito de la Real Academia de San Fernando[74], el 26 de julio de 1747, por Real Cédula de Fernando VI, dada en La Granja de San Ildefonso, se le nombró Primer delineador de Palacio, expidiéndosele el título en Madrid, el 8 de marzo de 1748[75], y al año, el 5 de marzo de 1749, arquitecto delineador mayor[76]; esos mismos años, de 1748-1749, firmaba sus primeros proyectos personales, las iglesias de san Norberto y san Marcos, la única que llevaría a ejecución y que aún se conserva en la corte y villa.

En el intermedio, en septiembre de 1748, Rodríguez se presentó de nuevo a la Academia de San Fernando madrileña, ahora como "arquitecto de la Ilustre Academia del Disegno de Roma" y Primer delineador de Palacio, que venía sustituyendo en la enseñanza al propio Sacchetti. Se ofreció al secretario de Estado y protector de la Junta preparatoria de San Fernando, desde 1746, don José de Carvajal y Lancaster, para enviar a la Academia una copia de los planos, que presentaba al aristócrata en homenaje de los que se "mandan a Roma"[77] y que están fechados en 1748. Parece que también se los envió al rey. En 1752 fue, finalmente, nombrado maestro director de Arquitectura de la Academia, junto al recién llegado de Italia, José de Hermosilla[78].

74 Al solicitar en 1744 la plaza de maestro director de arquitectura de la Academia, en sustitución de Francisco Ruiz, se presentó como aparejador de las obras reales y primer oficial de líneas del nuevo Palacio, pero se nombró en 1745 al italiano Giacomo Bonavia.

75 Pulido y López, 1898, 25, reproduce el título oficial pero sin extraer la información del mismo o dar su exacta referencia, más allá de pertenecer al Dr. Manuel Rico y Sinovas (Pulido y López, 1898, 9). Es posible que los documentos del Dr. Manuel Rico Sinovas pasaran a su muerte a los fondos del Museo Pedagógico, sitos desde 1987 en el Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes de Madrid; por desgracia no se hallan entre los documentos de "Muestras de escrituras" de este fondo, MP3 R438, R632, R633, R634 o R643, que hemos consultado. Otra sección fue adquirida en 1902 por el llamado Depósito de Guerra, hoy en el Centro Geográfico del Ejército (Madrid), como parte de su Archivo Histórico Cartográfico, en concreto 179 atlas y 2.416 mapas y planos.

76 El 8 de marzo de 1749 se le expidió diploma del título de "Arquitecto delineador mayor de la expresada Real Fábrica de Palacio".

77 Señalados por Caflisch, 1934, 132 y 149, fueron publicados por vez primera por Kubler, 1957, 225-255, especialmente 242 y 244, ils. 317-319, sin referencias precisas; Reese, 1976a, I, 48-53 y II, 47-50 y I, 380-382, figs. 21, 26 y 31, fechándolos en 24 de agosto de 1748; Marconi, Cipriani y Valeriani, 1974 y *Architectural Fantasy*, 1981.

78 Rodríguez Ruiz, 2015c.

79 No sabemos quién lo propuso, aunque parece lógico que fuera Sacchetti más que el propio rey o la reina, como sostuvo Reese, 1976a, II, 48, nota 170. A Sacchetti y Rodríguez, se añadieron los italianos Marcello Fontone, en 1769, y Francesco Sabattini, en 1760, como "Architetto del Re di Spagna". También de mérito fue nombrado, a fines de 1764 y con pago de 10 escudos en enero de 1765, Domingo Lois Monteagudo, que estaba en Roma (1759-1765); sin embargo, su compañero Juan de Villanueva prefirió presentarse -aunque sin éxito- al concurso de 1863 de la Academia de Parma y no se presentó a la romana de San Luca.

80 Como ya señaló Reese, 1976a, II, 47, nota 168 (comunicación del Vicesegretario Luigi Pirotta de 1968), aparentemente se encuentra en *Congregazioni* (1738-1751), 50, 87 vº.

81 Reese, 1976a, I, 48, señala, sin embargo, el mes de diciembre más que "7mbre" del diploma de Pulido y Díaz, 1898, 25, quien había reproducido el diploma académico de 1747, y Pulido y Díaz, 1898, 39, sin extraer la información aportada por el propio documento; en Pulido y Díaz, 1898, 9 señalaban su pertenencia a Manuel Rico y Sinovas, con un segundo título romano que, sin embargo, no llegó a reproducir, pero que en realidad debiera ser el de su supuesto título de nobleza de la familia Rodríguez de 1713, reproducido en Pulido y Díaz, 1898, 133 y que también perteneció al Dr. Recio.

82 En 1729, éste había ejecutado para la iglesia de los jesuitas de Madrid el relieve con la Gloria de San Francisco.

83 Missirini, 1823, 472; Ojetti, 1911, 22; Cánovas del Castillo, 1989, 155-209, especialmente 162-163, que cita Archivio della Accademia di San Luca, Libro di decreti, 50, 1738-1751 y, más bien, Nomi dei Signori Accademici di merito, Pittori, Scultori et Architetti, 28 y Moleón, 2003, 138, nota 161. El recibo en Congregazioni, 1738-1751, 50, 126 vº. Véase ahora también http://admin.accademiasanluca.eu/accademici-xviii-secolo_5.pdf.

84 Fueron reproducidos por Kubler, 1957, figuras 317-319 y, después, malamente y sin referencia alguna junto a un cuarto diseño de fachada y planta de templo de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), en Barcia, nos. 1663 y 1664, hoy Dib/14/25/14 y 13-, por parte de Agulló Cobo, 1983, 80-87, aunque en la página 87 señalase que los dibujos romanos de la Accademia eran "para la Catedral de Madrid". Véase en este mismo catálogo, Rodríguez Ruiz, 364-369. Pueden verse en http://lineamenta.biblhertz.it,8080/Lineamenta/

85 Reese, 1976a, I, 48-54.

86 Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/3, antes Barcia nº 1663.

87 Reese, 1976a, I, 144-147 y II, 208-218. La vinculación con los proyectos para San Francisco el Grande procede de una nota manuscrita -de fecha más decimonónica que dieciochesca- que reza. "Planta del templo que proyectó D. Ventura Rodríguez para San Francisco el Grande de Madrid" (Biblioteca Nacional de España, Barcia, 1906, nº 1665), como señalara ya Reese, 1976a, II, nota 37, 217-218; nada tiene que ver esta planta con los dos dibujos de fachada. De autoría anónima, pero para San Francisco el Grande, se dan en Tovar Martín, 1992, 210-212, 382-384, sosteniendo "el ideal que le había guiado para la traza de una Catedral para Madrid, cuyos proyectos le valieron su ingreso (error a causa de la cronología) en la Accademia Nazionale di San Luca". Estos dibujos madrileños, ahora como copias anónimas de Ventura Rodríguez (1761, para San Francisco el Grande) en Rodríguez Ruiz, 2009c, 120-150, nº 1321-1322, Rodríguez Ruiz, 2009c, nº 112-113 (Dib/14/25/14 y /13) y Rodríguez Ruiz, 2009c, 120-121, nº 102 (Dib. 14/25/3), se incluye el dibujo preparatorio de alzado de fachada, fechado h. 1748-1750 (Barcia nº 1663-1664, con una planta sin filigrana en un papel de muy diversa calidad), con papel holandés con filigrana similar a los dibujos de la Accademia di San Luca (del papelero holandés Van de Verde *WR* y *IV*); ello nos llevaría a rechazar que la fachada fuera para San Francisco, entre otras cosas por la falta de correspondencia de su alzado con respecto a la propia planta con la que desde Barcia se empareja y todavía mantiene Rodríguez Ruiz 2009c, 131; a este respecto, a pesar de la diferencia de medidas y, en consecuencia, de escala, consideraríamos más probable que el Dib/14/25/14 de la Biblioteca Nacional de España (Madrid) fuera un dibujo preparatorio para la fachada del Templo para la Accademia di San Luca.

Así pues, parece que el reconocimiento por parte de una institución extranjera fue central para Ventura, hecho que acaeció a finales de 1745, pues en compañía de Sacchetti, Ventura era aceptado como miembro de mérito de la Accademia di San Luca[79]; de hecho, el 19 de diciembre de 1745 fue nombrado, con Sacchetti y sobre el modelo de Filippo Juvarra nombrado en 1706, "D. Ventura Rodriguez spagnuolo Architettto impiegato nele opere di Sua Maestà Cattolica lo abbia diputato degno e meritevole del grado di Accademico di merito… abbiamo fatto stendere il presente nostro Diploma…". Lo fue como académico de mérito o "correspondiente" por no ser lógicamente "residente"[80], o como miembro honorario, una categoría reservada a los grandes hombres; se le firmó el diploma académico en Roma, el 9 de septiembre de 1747[81], quizá a causa del reglamento que exigía 30 años de edad, por parte del recién elegido Príncipe y escultor Giovanni Battista Maini[82], del Consigliere Giovanni Francesco de Troy (el pintor francés Jean-François de Troy, Príncipe de la Accademia entre 1744-1745 y Director de la Académie francesa de Roma), y del académico desde 1733 y arquitecto Luigi Vanvitelli (1700-1773). No deja de ser sorprendente, y que indignara a muchos de sus connacionales, que se le reconociera "il talento" de alguien que no había todavía demostrado su valía ni siquiera en su patria, o se conociera diseño alguno de carácter personal como invención propia.

La *Idea de un templo magnífico* de Bonaventura Rodríguez (en realidad como dice la firma del proyecto: "Bentura Rodriguez inv. y delin. / Madrid, 23 de Agosto de 1748, Dono Accademico: Progetto di una chiesa, 1748"), no pudo llegar a la Accademia hasta el otoño de 1748[83]. Se trata, en realidad, como es bien sabido, de tres dibujos: planta **[cat. 16]**, sección longitudinal **[cat. 17]** y fachada **[cat. 18]**, con escalas tanto de palmos romanos como de pies castellanos[84] **[il. 46]**.

Estos diseños enviados a Roma tenían que haber constituido para Ventura un *tour de force*, en el que se evidenciaran sus capacidades, sus deudas con respecto a sus maestros y sus referentes romanos. ¿Constituyeron una propuesta en el vacío o respondían a un propósito preciso?, como con la citada catedral de Madrid, fechada entre 1738 y 1752, cuando Giovanni Battista Sacchetti había hecho dos propuestas. Sus enormes medidas (unos 402 pies de anchura y unos 700 de longitud, cuando la basílica del Pilar alcanzaría unos 480 x 280) posibilitarían su naturaleza utópica, pero también su colocación al sur del Palacio Real Nuevo, desde la calle de Bailén hasta el plano occidental del mismo, orientada de este a oeste. Sus referentes, van del San Pedro Vaticano de Antonio da Sangallo il Giovane –por su doble centralización– al de Michelangelo, Carlo Maderno y Gian Lorenzo Bernini –por su pórtico tetrástilo corintio y exento, también un homenaje a Juvarra– y a la basílica romana de la Santa Croce in Gerusalemme, con el atrio convexo de Domenico Gregorini[85]. La cúpula con tambor remitía a Michelangelo y Giacomo della Porta, con las parejas de columnas aparentemente exentas en el tambor y se vinculaba a Filippo Juvarra con los óculos, pero se alejaban de la cúpula de la iglesia de la Accademia, Santi Luca e Martina de Pietro da Cortona, que podría haber halagado a sus miembros. Debajo de la cúpula, en el baldaquino de claros ecos berninianos-mansartianos le traicionaba cierto pasado hispánico, en la disposición diagonal de sus principales soportes, algo que quizá se repetía en la excesiva articulación de columnas adosadas en las curvas cóncavas de los muros del crucero, que iba más allá de la de la Capilla Real de Sacchetti.

Como hemos señalado, habría que vincular el dibujo de la Biblioteca Nacional de España[86] con este proyecto, y rechazar su conexión como fachada de la planta Barcia 1664; tampoco hay motivos para establecer una relación entre éste y el proyecto de Rodríguez para la nueva iglesia conventual de San Francisco el Grande **[cat. 91]**, supuestamente de 1760-1761[87], como se ha sostenido, que fue uno de los grandes enojos de Ventura, al verse sustituido por el proyecto del franciscano valenciano Fray Francisco Cabezas, un recién llegado. Que tenga que ver con un segundo diseño catedralicio –basándonos en ciertos elementos comunes con los dibujos romanos– sometido más tarde a un proceso de ortogonalización de sus curvas, es cuestión que debe quedar para otra ocasión, cuando dispongamos de alguna información segura. Pero, aunque no fuera un dibujo original

de Rodríguez –pero ¿cuántos lo son?– sino producto firmado por el arquitecto de un taller superproductivo, y por lo tanto una copia más tardía, con una inscripción desorientadora, su doble centralización sangallesca y su atrio cortonesco vuelven a lanzar este proyecto hacia el mundo romano de los diseños para la Accademia de 1748 y, en consecuencia, hacia esa catedral de Madrid que tuvo Rodríguez que tener como ideal aspiración. Es lógico que no se llevara a cabo, como tantas otras catedrales que dibujó y vio rechazadas por ser intervenciones radicales.

Tal vez no sólo por la envidia, —como sostuvo Jovellanos—, las catedrales de Ventura fueron un capítulo lleno de sinsabores, aunque dejaran una obra sobresaliente, como la Santa Capilla de la basílica del Pilar de Zaragoza. Quizá la pulsión –¿arribista? ¿adamista?– de Rodríguez le impidiera ver que las catedrales españolas no habían sido solo *buildings in time* sino que sus proyectos tenían que ser también *projects in time*: el Pilar se asentó sobre una serie de proyectos, iniciados por el también "romanista" Herrera el Mozo, y lleno de referencias a eso que llamamos el barroco romano



[il. 46] Ventura Rodríguez, *Proyecto para un templo magnífico, Alzado*, (detalle), 1748. Roma, Accademia di San Luca.

Fachada principal de la nueva Iglesia Cathedral de la Ciudad de Osma. D.

10 20 30 100 Pies Castellanos

Mad. 20 oct.re 1765.
Ventura Rodriguez
Archit.to

Sobre Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias

Javier Rivera Blanco

El arquitecto Ventura Rodríguez representa en España el final de una etapa, la del Barroco, y la irrupción de una nueva, el Neoclasicismo, aunque él perteneciera propiamente a la primera, pero intentaba asimilar la segunda, pero por su edad y condiciones le fue ya muy difícil entender el léxico y la semántica del nuevo estilo que tratará de sustituir por la adopción propia de una reducción cada vez más radical a la sencillez de origen renacentista clasicista español y del Barroco romano.

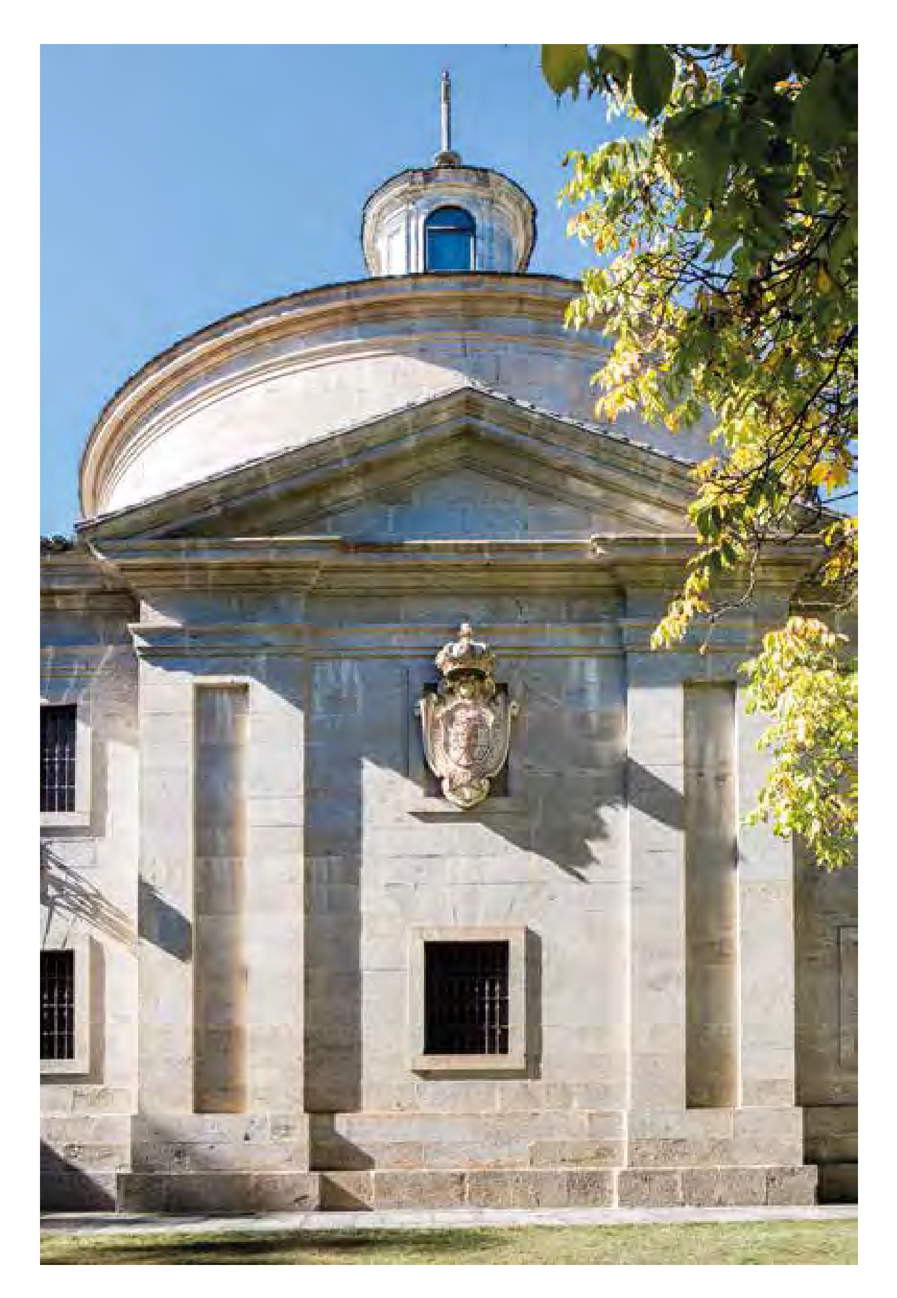
Fue un personaje de elevada cultura que accedió al conocimiento de dos mundos en transición. Como señala Chueca Goitia tuvo dos etapas, una de formación y otra como maestro. Nos interesará destacar ahora la inflexión que creemos se produce[1], defendida también por Sambricio, así como el contexto en el que se manifiesta[2] en su manera de apreciar el proyecto y las preexistencias, a partir 1760, fecha de su castigo por parte del rey Carlos III a instancias de la Real Academia de San Fernando, –cuando se enfrentó a Juan Graef y puso en duda las enseñanzas que allí se impartían-, por lo que fue desterrado de la corte refugiándose en Valladolid. Ello permitirá que se produzca su fructífera etapa vallisoletana y el inicio de otra fase en la que afrontó, a su manera, una particular forma de entender las permanencias tipológicas y formales del pasado a través del historicismo. Era el momento en que retornaban los primeros viajeros del *Grand Tour* de Italia, con los innovadores gustos estéticos que allí imperaban y que señalarían con Diego y Juan de Villanueva, con José de Hermosilla y otros, un camino distinto a seguir, primero con grandes dudas, después decidido y resuelto sobre el valor del pasado.

Rodríguez fue un arquitecto de época incierta, como lo definió María Luisa Caturla[3], que se vio obligado a discurrir desde el último barroco hacia un nuevo academicismo clasicista, aún no bien comprendido, que marcaría bien dos etapas: la que sucedió durante la vida de Fernando VI y la que tuvo lugar con el reinado de Carlos III, en ésta estando más alejado de los encargos cortesanos, pero con una gran actividad para la Iglesia, el Ayuntamiento de Madrid, el Consejo y la Cámara de Castilla[4] o para el infante don Luis de Borbón[5] en el palacio de Boadilla del Monte o en la capilla de Arenas de San Pedro **[il. 5, cat. 139]**. Su gran capacidad como creador tanto en el mundo del proyecto arquitectónico, como en el de la edilicia, nos permite estudiar un sinfín de trabajos con toda clase de matices y tendencias.

Según los historiadores de la arquitectura, –George Kubler, Thomas F. Reese, Fernando Chueca, Carlos Sambricio, Delfín Rodríguez o Pedro Navascués-, hacia finales de los años cincuenta se produce en Ventura su paso hacia lo que se ha denominado etapa neo-herreriana o desnuda, y también para algunos caduca, de la que surgirán obras que recuerdan el quinientismo español, como la capilla abulense de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro (1755) **[il. 47]**, el convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid (1759) **[cat. 69 y 70]**, el Colegio de Cirugía

1 Rivera, 1989, 54.
2 Rivera, 1987, 17-22.
3 Caturla, 1944.
4 Véase en este mismo catálogo, Reese, 49-70.
5 Véase en este mismo catálogo, Bonet Correa, 435-441.

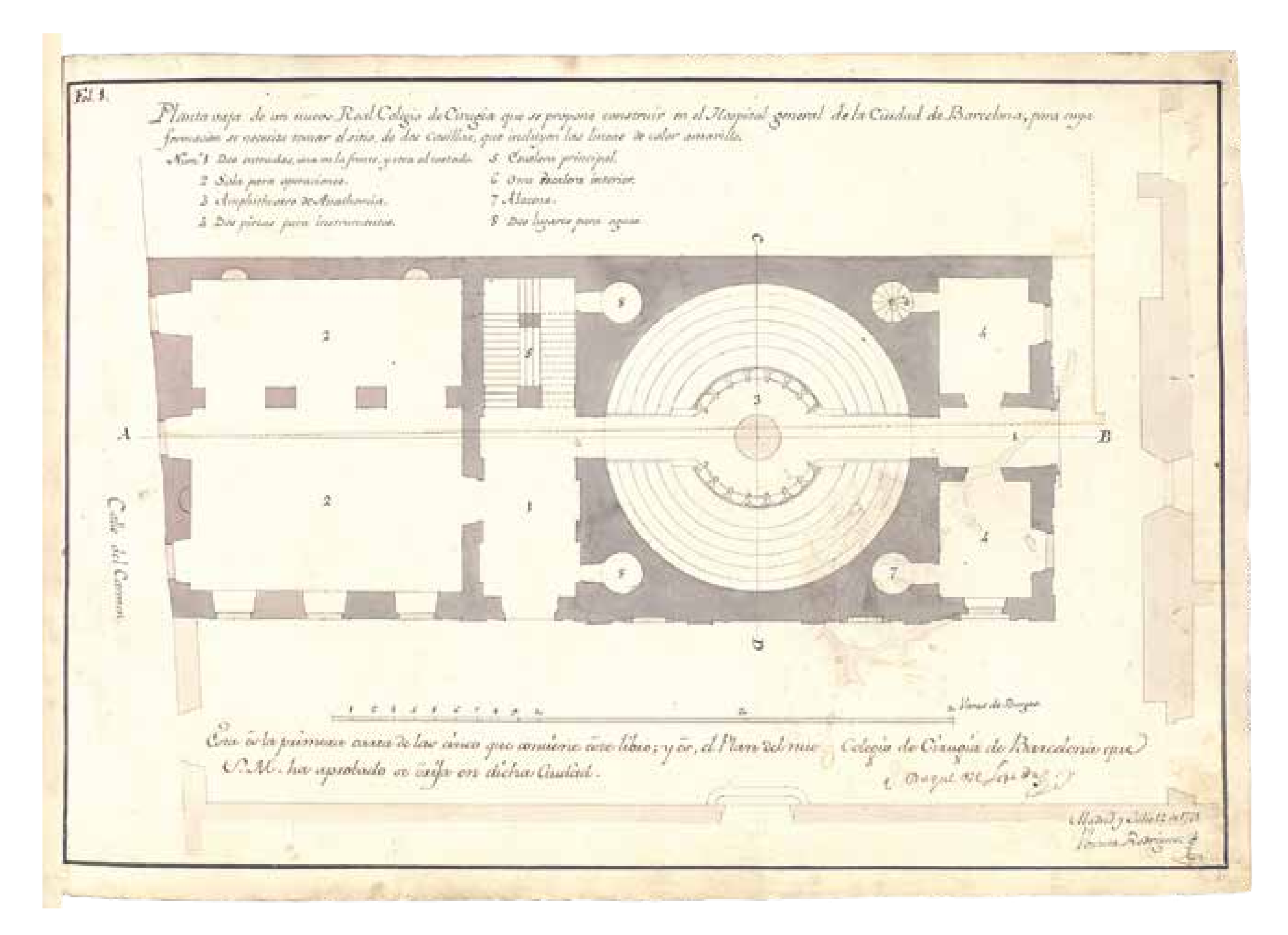
Ventura Rodríguez, *Proyecto para la catedral de Burgo de Osma.* Alzado (detalle), 1755. Madrid, Archivo Histórico Nacional.



[il. 47]. Ventura Rodríguez, *Capilla de san Pedro de Alcántara* (detalle). Arenas de San Pedro (Ávila). Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

de Barcelona (1761) **[il. 48, cat. 105]**, y el Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá (1762) **[cat. 106-107]**[6]. No olvidemos que el ambiente intelectual académico de entonces está reivindicando la trascendencia de Juan de Herrera y El Escorial, con las publicaciones de José de Castañeda, la monografía del padre Ximénez sobre el edificio filipino o el encargo de hacer un levantamiento de sus planos a José de Hermosilla en 1761.

En efecto, estos años fueron cruciales en el estilo del madrileño pues no sólo sus ideas estéticas sufrieron metamorfosis, sino que socialmente y en su necesidad de nuevas respuestas profesionales se resintió con la llegada de Francesco Sabatini (1760) a las obras reales y su marginación de las mismas, así como en las de Aranjuez con



[il. 48] Ventura Rodríguez, *Planta del Colegio de Cirugía Barcelona*, 1761. Santiago de Compostela, Archivo Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela.

Jayme Marquet. Su nuevo espacio vital se redibujó cuando en 1764 recibió el nombramiento de Maestro Mayor de las Obras y Fuentes de Madrid y asimismo el de maestro supervisor en el Consejo de Castilla (1766), pues habría de replantearse el trabajar y proyectar muchas veces sobre un mundo ya construido, ya existente, con otras arquitecturas y trazados urbanos con los que buscaría un diálogo específico, una reafirmación de un estilo más clásico y una cierta comprensión de la historia y de las preexistencias. Sus vínculos con personalidades como Pedro Rodríguez Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos **[cat. 131-132]**, o Francisco de Goya **[cat. 129]**, ahondarán este aspecto.

Pero como todos los arquitectos y durante toda su vida anhelará hacer obra nueva, aunque en esta segunda fase sabrá situarse con otra sensibilidad ante lo existente. Su cambio a partir del inicio de los años sesenta aumentará su percepción hacia el historicismo y la consideración a las permanencias del pasado será más apreciable en sus obras, en algunas, haciendo esfuerzos por mantener lo heredado, como en la torre de la catedral y en el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid o en la catedral de El Burgo de Osma **[cat. 65-67]**, antes y después de ser rechazada su idea de iglesia nueva, etc. En otras intervenciones tendrá que interpretar el pasado proyectando continuidades de carácter orgánico, en alzados, como en la fachada de la catedral

6 Kubler, 1957, 236; Reese 1976, 544-552; Chueca 1942 y 1985), 185-210;
Sambricio, 1981, 119-147; Navascués, 1983, 111-130 y Rodríguez Ruiz, 2009c.

de Pamplona –con las dos torres en los extremos de origen compositivo medieval y la articulación en medio del triple acceso-, en las torres propuestas para acabar la cabecera de la catedral de Salamanca, emulando a la catedral de Valladolid –y en la misma idea que tuvo Ribero Rada para aquella-, o en la planta y alzado de la catedral de Zaragoza, o simplemente la pretensión de concluir fielmente, como Ventura pretenderá con los planos de Juan de Herrera la catedral de Valladolid. De la misma manera se expresa en la utilización y permanencia de métodos constructivos de la Edad Media y de otros momentos de la Edad Moderna, como en las catedrales de Toledo y Málaga.

Es interesante advertir los argumentos que en cada caso alega Ventura Rodríguez. Por ejemplo, cuando defiende que en un primer momento la nueva fachada clasicista de la catedral de Toledo se debe hacer porque no se puede restaurar la gótica por carecer en la época de escultores con aquéllas técnicas y por haberse agotado la cantera, lo que provocaría el uso de materiales distintos, propone su sustitución con otra que, no obstante, expresaba la organización de llenos y vacíos de la gótica. Cuando el cabildo la rechazó, al igual que en la de El Burgo de Osma, sin embargo, sí encontró los medios para la restauración.

En la misma sede toledana redactó una orden aprobada por el arzobispo y el cabildo para que se restaurara interior y exteriormente el templo siguiendo el "gusto gótico". Las mismas técnicas constructivas medievales se volvieron a aplicar en todos los muros y bóvedas del interior del templo –en sus rejuntados, enlucidos y canteados– para conseguir su homogeneidad y para exaltar sus valores medievales.

A España le compete un importante papel en el concierto europeo del desarrollo de teorías y aplicación de técnicas restauradoras en el sentido de la aparición y definición del significado del concepto contemporáneo de esta disciplina, –como ya hemos destacado en otro momento[7]-que debe adelantarse al siglo XVIII, al analizar las aportaciones producidas en este campo por Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Silvestre Pérez y otros grandes maestros neoclásicos e ilustrados españoles. Pero también debemos señalar que una ordenación jurídica semejante a la francesa no se producirá hasta bien entrado el siglo XIX. Navascués Palacio[8] considera el año de 1840 como la fecha clave, pues en éste la Reina gobernadora Doña María Cristina, publicó una Real Orden en tal sentido. Pero Ventura Rodríguez, en el colegio vallisoletano de Santa Cruz se adelanta a los grandes restauradores europeos cuando ordena "restaurar las cornisas de las fachadas" como eran en el estilo primitivo renacentista, anticipándose, así, notablemente tanto a Quatremère de Quincy[9] y a los teóricos franceses Ludovic Vitet, Pròsper Merimée o Eugéne E. Viollet-le-Duc, como a los romanos, León XIII, Raffaele Stern, Giuseppe Valadier o Luigi Canina, cuyas tesis se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XIX.

El primer francés citado señalaba, en 1832:

> "Esta palabra (restauración) se utiliza con mayor frecuencia en la escultura que en el caso de la arquitectura, al menos no en el sentido puramente mecanicista, sino en su relación con la reintegración de obras y monumentos antiguos, degradados por el tiempo o por los accidentes de todo tipo a los que están expuestos; para restaurar la integridad de su forma original, rehaciendo lo mismo de nuevo sobre las partes degradadas y los miembros que faltan".

Ventura Rodríguez incide claramente en sus documentos vallisoletanos en la necesidad de restaurar por medio de "poner nuevos los (elementos) que se hallan quebrantados y consumidos de las injurias del tiempo" (1761). Su postura ante el debate sobre la "unidad de estilo" también está claro dentro de su eclecticismo. Cuando

7 Rivera Blanco, 1999, 17-28.
8 Navascués, 1978, 285-329.
9 Quatrèmere de Quincy, 1832, 375. Véase en Rivera Blanco, 2001, 115, la evolución del vocablo "restaurar" y sus significados en las teorías francesas e italianas del siglo XIX.
10 Sambricio,1987, 17.
11 Reese, 1976a.
12 Simoncini, 2016, 348.
13 Amicis y Varagnoli, 2015.
14 Simoncini, 2016, 314-315.
15 Véase la nota anterior y Roca de Amicis y Varagnoli, 2015.

hay posibilidad mantiene el edificio antiguo, incluso si fuera gótico, así propone "restaurar" las catedrales de El Burgo de Osma, en un primer momento, y la de Toledo interior y exteriormente, cuando le rechazan su modelo de modernización para la fachada **[cat. 98]**. Nuestro arquitecto defiende, cuando entiende que es imposible la restauración por ruina y en función de razones técnicas y económicas –y también estéticas "si hubiera que añadir en Antiguo"–, que es mejor hacer una obra nueva contemporánea. Así lo defiende en la fachada toledana, pues no ve necesario mantener la unidad de estilo, aunque luego, tanto él como el arzobispo, por razones técnicas y funcionales, también estéticas, adoptaron mantener el estilo gótico en todas las obras que se realizasen en la arquitectura del edificio, que no en las aportaciones mobiliarias, como retablos y otros enseres.

Para entender el giro hacia el historicismo que Rodríguez manifiesta a partir 1760, coincidiendo con su destierro en Valladolid, compartimos las tesis de Sambricio[10], que en parte ya había señalado Reese:

> "Rodríguez había caído en el favor real y tuvo que centrar su actividad en el entorno de un reducto burocrático-administrativo que se negaba a asumir los cambios propuestos por el Estado Ilustrado", así como porque su enfrentamiento con los jóvenes ilustrados de la Academia le llevaron a asumir "interés por la historia"[11].

La nueva valoración del Gótico (y lo medieval) en los siglos XVII y XVIII es bien conocida, tanto en España, desde los estudios de la arquitectura oblicua de Juan Caramuel o Simón García, como especialmente en Italia, con los grandes debates sobre la terminación de la fachada de San Petronio de Bolonia y el tiburio de la catedral de Milán, en los que intervienen tanto ascendientes claros del arquitecto español que le influyeron como Filippo Juavarra y Bernardo Vittone, como la literatura de los remotos estudios de Carlo Lodoli, publicados por Francesco Algarotti (1753) y Andrea Memmo (c. 1783). En cambio, el ambiente contrario de las academias era bien conocido como expresaban, en ambos países, por ejemplo, Antonio Ponz y Francesco Milizia, aunque el segundo, amparado en Marc-Antoine Laugier, defendía para el interior de los templos el Gótico y para el exterior las formas neoclásicas[12].

Como han demostrado Roca de Amicis y Claudio Varagnoli[13], y ha corroborado Giorgio Simoncini, en Francia e Italia se comprueba el nacimiento paulatino de la "evidencia de una concepción de la restauración caracterizada por orientaciones de tipo rigurosamente conservativo"[14], especialmente a partir del Año Santo de 1750 en que se empiezan a restaurar en "estilo" algunos edificios religiosos y civiles[15].

No tenemos todavía suficiente documentación para determinar en todos los casos cómo llega Ventura Rodríguez a proponer sus obras nuevas para sustituir edificios antiguos y el debate que surge en cada sede ante tales propuestas, pero en los en que sí tenemos esa fortuna sabemos que siempre planteaba una obra nueva cuando el edificio antiguo estaba en condiciones de ruina total y, se ha asegurado, al menos por diferentes arquitectos contemporáneos consultados, que la conservación era si no imposible, sí muy costosa. Ello surge en un contexto que se desarrolla desde Italia por toda Europa, con propuestas como las que establecen personajes conservacionistas como Giovanni Mario Crescimbeni o el papa Clemente XI, que aconsejan que cuando el edificio está "cadente", es necesario realizar obras de nueva planta y reparaciones importantes.

Del modelo de supresión de las preexistencias, a la consideración historicista de las mismas

Ventura Rodríguez, entre la crisis del Barroco y el desarrollo del incipiente Neoclasicismo, constituye un paradigma extraordinario de la evolución de las mentalidades que comienzan a plantearse el tema de la restauración en la arquitectura preexistente. Sus intervenciones en la arquitectura construida muestran alternativas contrapuestas y eclécticas en los modos operativos, desde la fachada de la catedral de Pamplona **[cat. 145]**, pasando por sus proyectos de actuación en el monasterio de Silos o en la catedral de El Burgo de

Osma **[cat. 65-67]**, continuando por sus planteamientos para la catedral y para el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid (hoy palacio de Santa Cruz).

En las tres primeras obras Ventura Rodríguez realizará injerencias violentas, enmascarando la fachada medieval navarra y sustituyendo con nuevas fábricas los templos castellanos. Su aproximación a la transformación del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid opera en una transición interesante, mientras que concibe la alteración y ornato de los huecos en clave clasicista para uniformar el modelo renacentista contra la memoria gótica respondiendo a necesidades higienistas y estéticas, en cambio, aprecia los coronamientos con las cornisas, las cresterías y los florones en su fórmula original buscando un equilibrio con el lenguaje adherido en los modernos ventanales, de manera que copia y sustituye las piezas deterioradas, en una reflexión profunda sobre el hecho arquitectónico que llega a manifestar literalmente con la utilización en los dibujos y en las memorias del propio vocablo "restaurar", en su acepción contemporánea. Así, el cambio de los huecos y el mantenimiento de las decoraciones supondría una intervención mínima para la época.

Un paso adelante, un cambio aún más radical, representa su concepción de la restauración de la ruinosa torre de la iglesia Mayor vallisoletana para la que propone en 1761 no demolerla a pesar de sus graves daños, sino consolidarla por medio de la aplicación de "nuevas tecnologías", es decir, con enzunchados de cadenas de hierro evitando "actuar" en sus elementos arquitectónicos. En el mismo sentido de ruptura con la etapa anterior se produce su *Informe* de 1768 con propuestas para la conclusión de esta catedral en claves puramente conservacionistas de "interés y respeto por la historia", manteniendo a ultranza y sin variación alguna el proyecto de Juan de Herrera, que encaja en un nuevo concepto de conservación y restauración[16].

Ventura Rodríguez, arquitecto barrococlasicista, presenta dos momentos claves en la forma de ver los monumentos en España. El primero, ligado a la tradición de los siglos XVII y XVIII de desprecio hacia el edificio heredado defendiendo la demolición y reconstrucción *ex novo*, pero siempre que se encontrara arruinado y un segundo, en el que acusa las críticas de los jóvenes académicos, sufre el destierro (1759-60) y acepta las consideraciones racionalistas resituándose entre los que estudian la historia. Su concepto del "historicismo" se fundamenta en análisis formales y lingüísticos, y sus modelos los encuentra en el pasado inmediato romano (barrococlasicista) y español (lo escurialense y lo herreriano). Su actitud al cambiar de métodos ante la catedral de Juan de Herrera expresa la reflexión sobre una manera nueva de intervenir en el completamiento de un edificio dado, con unos criterios modernos de recuperación y discusión de la referencia histórica, lo que algunos teóricos italianos, como el romano Paolo Marconi o la escuela milanesa de restauración, han denominado la aplicación del "proyecto diferido", es decir, seguir el mismo plan a pesar del paso del tiempo.

Lo escurialense será una veta fecunda en la que se investigará en profundidad desde el ideal historicista de la Ilustración española que encontró en el monasterio jerónimo un ejemplo parangonable a las mejores obras de la Antigüedad griega y romana. Coincidió entonces la celebración escurialense de su segundo centenario y que, en 1763, le afectó uno de los incendios más graves sufridos por el edificio filipino. Carlos III ensalzó la arquitectura del Monasterio de El Escorial y los académicos de San Fernando la revalorizaron, hasta el grado de que José de Castañeda ofreció una vista general del conjunto en el frontispicio de su traducción del Vitruvio de Perrault (1761) en la que representó figurativamente a las Bellas Artes entregando a la Corona española no el libro de Vitruvio sino la planta de El Escorial como paradigma clasicista. El edificio de la Sierra del Guadarrama sería modelo lingüístico y tipológico para nuestros arquitectos neoclásicos **[cat. 78]**. Recordemos cómo, todavía

16 Rivera, 1992.
17 Sambricio, 1986, 69-70 y Rodríguez Ruiz, 1992, 14-15; la cita de Ceán en Llaguno, 1829, 213.
18 García Melero, 1989, 238-242.
19 Rivera Blanco, 2001, 62-80.
20 Chueca Goitia, 1949, 287-315; Chueca Goitia, 1983, 35-37; Moleón Gavilanes, 1988, 326-327; Capitel, 1988, 131-144 y Jiménez y Montes, 1991, 50-63.
21 Archivo de la catedral de El Burgo de Osma, armario 19, tabla alta, legajo 14. Agradezco la copia de este documento al profesor Delfín Rodríguez.

en 1827, Ceán Bermúdez escribe precisamente en su traducción del libro de Francesco Milizia, *Arte de ver en las Bellas Artes*[17]: "Jóvenes españoles, seguid las pisadas que Toledo y Herrera dejaron marcadas en esa gran fábrica de El Escorial, y ellas os señalarán los límites de saber en la arquitectura". Ventura Rodríguez mostrará en sus diversos proyectos, desde los citados ya antes, o los de la iglesia de San Bernardo de Madrid **[cat. 57]** y la nueva universidad e iglesia de Alcalá de Henares sus deudas con el Renacimiento clasicista español y con el Barroco moderado italiano y francés.

De esta manera es preciso destacar que en España no sólo se está intelectualmente revisando el pasado reciente desde el punto de vista teórico al proponer un nuevo historicismo[18], como puede verse con la recuperación del Gótico en Gaspar Melchor de Jovellanos, José de Campomanes; el Renacimiento en Manuel Machuca Vargas, Antonio Ponz y Isidoro Bosarte o la Antigüedad con Francisco Pérez Bayer, José Ortiz y Sanz, Juan de Villanueva, José de Hermosilla, Juan Pedro Arnal, Antonio González Velázquez. También en la ejecución de obras se detecta esta nueva sensibilidad, como veremos de forma muy especial en Ventura Rodríguez en sus memorias y proyectos para restablecer el Gótico en la catedral de El Burgo de Osma (cuya primera propuesta data de 1755, aunque luego sería favorable a la demolición total) **[cat. 65-67]**, el Renacimiento en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid (plano firmado en 1761), en la conclusión de la catedral de esta ciudad o en la restauración de la torre del primer templo (plano firmado en 1761), junto a otros maestros de su tiempo que podríamos alargar hasta Silvestre Pérez, con su excelente proyecto, ya de 1810, para convertir la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid en Cámara para las Cortes Generales, abriendo así el camino a las influencias directas de Francia, Italia y otros países cuando ya la disciplina de la restauración estará articulada de forma sistemática[19].

Entre el valor del estilo gótico y la nueva obra, las catedrales de El Burgo de Osma y de Toledo

Respecto a la deteriorada fábrica de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) han sido muy estudiadas las propuestas de diversos maestros ofrecidas en la segunda mitad del siglo XVIII para obras de reparación y ampliación, que culminó con los proyectos de Juan de Villanueva, a partir de 1770, y de Francesco Sabatini con la colaboración de Luis Bernaschoni, entre 1779 y 1783, que levantaron la capilla Palafox y la sacristía, en espacios añadidos a la cabecera, perfectamente coordinados con la fábrica gótica donde una nueva girola se planteó como el nexo de los dos edificios que marcaron el feliz encuentro de dos estilos que se vinculan con cierta armonía, el Gótico y el Neoclasicismo[20].

Sin embargo, hasta llegar al proceso final hubo una serie de tanteos y estudios sobre la catedral "en estado de ruina" que queremos ahora destacar. Intervino en la búsqueda de respuestas a las demandas del cabildo de la Cámara de Castilla. Esta institución se convocó para inspeccionar los problemas y hallar respuestas a Ventura Rodríguez, aunque sus propuestas no prosperaron. Hizo un interesante informe del estado de la catedral en 1755, titulado *Declarazión que hizo de la ruina de esta Santa Iglesia Don Ventura Rodríguez Maestro Arhitecto en 24 de abril de 1755*[21]. Apreció que amenazaban ruina todas las bóvedas y cubiertas, menos la del presbiterio, por lo que proponía reconstruirlas, junto con los arcos formeros, así como los pilares que estaban deformados y en exceso combados forzando con sus presiones a la nave central. Advirtió que se encontraba en el mismo estado la fachada principal –la occidental de la torre– y su pared hacia el claustro, en cuyo encuentro había ya una capilla arruinada –la de los Racioneros– al igual que otras capillas del costado norte, por lo que se inclinaba por demoler todas estas piezas.

Rodríguez expresa que todo lo que ha señalado,

> "se ha de volver a construir de Arquitectura Gótica, sobre nuevos fundamentos con uniformidad, simetría, y correspondencia, a lo que se reserva de la fábrica vieja, planteando los nuevos pilares, y paredes, con los gruesos, y en la forma, que van figurados en la planta, con color negro".

La solución no consistía solo en erigir bien los distintos elementos constructivos, sino también asegurarlos técnicamente con,

> "tirantes de hierro de tres dedos de grueso en cuadro, que pasen por encima de las claves, a asegurarse en los macizos, con sus bolsones, o pasadores de lo mismo de cuatro dedos de grueso en cuadro, y siete pies de largo, particularmente en los ocho arcos de las naves laterales".

Así se sujetarían los pilares, los arcos, los estribos y los arbotantes. Encima de los arcos apuntados se construirían otros curvos, para garantizar los empujes y el buen funcionamiento de los nuevos tirantes. Se construirían otros elementos en las cubiertas, para mejorar la salida de aguas y los empujes de las cubiertas con una faja, con nuevas ventanas a la iglesia "con la uniformidad a las que hay hoy", así como ocho pirámides encima de dicha faja "del mismo género de Arquitectura Gótica, de lo que es todo lo demás de la obra". Además, pedía que se construyeran las nuevas bóvedas sustituyendo a las viejas, pero idénticas. El costo de la obra se elevaría a 860.000 reales de vellón. Una planta coloreada señalaba los lugares sobre los que habría de actuar de seguir el cabildo esta opción de reparación del templo.

Sin embargo, en sus conclusiones, Ventura Rodríguez afirma que, a pesar de lo dicho,

> "debo prevenir que es inútil este trabajo, y serán muy mal empleados los caudales... porque la fábrica vieja, que se reserva, es de mala Arquitectura, se halla quebrantada por muchas partes (aunque no ruinosa al presente) y errada en todas sus medidas: y siendo preciso sujetarse a ellas para la unión de que se haga nuevo, quedara esto también con los mismos defectos, que son de notable irregularidad, y desigualdad, faltando en todo a la buena proporción y simetría... será más acertado y menos costoso hacer de nuevo la iglesia, mejorándola de planta, y colocándola en otro sitio más despejado, sano y libre de las humedades".

En efecto, el arquitecto llegó a hacer una propuesta concreta de una nueva catedral –según los planos fechados en octubre de 1755-, de planta rectangular con cabecera plana, recordando la nueva de Salamanca y la de Valladolid, más remotamente la de Zaragoza, sobre todo en la vallisoletana que ofrecía para él un especial atractivo por ser obra de Juan de Herrera. Se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid tanto los planos con su propuesta, como los del templo a restaurar, de la planta, alzado y secciones. Ventura Rodríguez mantenía las tres naves, creaba dos más de capillas hornacinas, cabecera plana y crucero en el centro. Levantaba nuevas fachadas en tres de los frentes, ensalzando ahora la que se convertía en fundamental hacia la ciudad, en el lado opuesto a la anterior, cambiando el eje, dando también interés a la del sur hacia la plaza y haciendo desaparecer la occidental, junto a la torre, y en el lado norte se mantenía el claustro medieval[22]. En los alzados se avanzan, como se ha referido por diversos estudiosos, sus propuestas más sencillas y más desornamentadas que serán características ornamentales en la etapa posterior a su estancia en Valladolid, donde lo escurialense y herreriano predominará en muchas de sus obras, como en el convento de los Padres Filipinos de la ciudad castellano-leonesa **[il. 49, cat. 69-70]**.

Para la catedral de El Burgo de Osma proponía muros limpios y portada con columnas *in antis* y frontón con escudo central y a los lados cuatro esculturas –recordando otra vez la solución herreriana de la fachada escurialense de los Evangelistas y de la catedral vallisoletana-, destacando por encima la cúpula sobre el crucero[23]. Un proyecto entero que debemos calificar como permanencia historicista por su enlace con la tipología tradicional.

No debió satisfacer la idea de Rodríguez y mediaron también sus dificultades en Madrid, por lo que pocos años después, ahora por mediación de la Academia de San Fernando, será llamado otro arquitecto de la villa y

22 Capitel, 1988 y 2009, 197-213.
23 Fernández Alba, 1983, 46-48.
24 Capitel, 2009, 206 y Chueca, 1949, 88.



[il. 49] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el Convento de los Padres Agustinos Filipinos de Valladolid. Fachada posterior*, 1760. Valladolid, Real Colegio Seminario PP. Agustinos Filipinos.

corte que también estudiará e informará los desperfectos catedralicios. Se conserva un plano de la planta de la catedral gótica realizado por José de Hermosilla de fecha de 1769, en el que se aprecia la estructura primitiva. Los deterioros fueron solucionados y no se advierten ahora en la fábrica, por lo que se debieron realizar algunas de las labores indicadas por Rodríguez en estilo gótico y aún no se han investigado suficientemente. Lo cierto es que la pretendida ruina no llegó a producirse.

Al final serán Juan de Villanueva y Francesco Sabatini quienes realizarán la solución definitiva construyendo un cinturón de edificios alrededor del oriente y el sur de la iglesia gótica para contener sus empujes, con la girola, la capilla Palafox y la sacristía, en un proceso que solo supuso la demolición de las capillas adyacente al presbiterio[24].

Respecto a la propuesta de la fachada de la catedral de Toledo interesa ahora apreciar otros aspectos como obra nueva. La postura que va a desarrollar Ventura Rodríguez en la primera iglesia castellana precisa enmarcarla en el contexto del arzobispado de Francisco de Lorenzana, quién a su regreso de México (1772) y tras tomar posesión de su nueva sede prelaticia nombra a Rodríguez (el día 17 de noviembre de 1773) Maestro Mayor de la catedral y de otras obras en el arzobispado. En buena parte de las que realizó, Rodríguez actuará como un historicista, en ese ambiente que se va recreando a medida que avanza su vida hacia el final, sin renunciar –al contrario, de como arquitecto– a plantear y desear obras nuevas que intentaría trazar desde lo que él entendía su más expresa contemporaneidad y siendo capaz siempre de acomodarse a las peticiones y necesidades de sus clientes, haciendo gala de su eclecticismo característico. Ventura se adaptaba bien si tenía que considerar edificios preexistentes y sus estilos, preferentemente si eran clásicos del Renacimiento o el primer Barroco, pero

tampoco se desentendía de estilos medievales y su valor arqueológico, funcional y estético. Estamos de acuerdo con Sambricio y Marías[25], en que era un ecléctico o acaso un "pluralista", según la expresión del segundo, en cuanto a su aceptación para conservar estilos antiguos.

También para entenderlo en sus iniciales propuestas (por ejemplo, la de la nueva fachada catedralicia) hay que recordar que el arzobispo Lorenzana era un declarado anti-barroco, pues defendía que sus excesivas decoraciones no favorecían ni la fe ni el culto. En correspondencia a estas convicciones ordenó publicar un edicto (1775) contra este gusto para limitarlo en su diócesis.

Su trabajo en la iglesia toledana será muy intenso, representado siempre por el aparejador y discípulo Eugenio López Durango. Nada más ocupar el cargo de Maestro Mayor la primera obra que llevó a cabo fue restaurar la cubierta de la nave central ordenando realizarla con pizarra para mantener la unidad de estilo de todo el edificio gótico "(pues) lo tuvieron por más conveniente: porque las obras góticas, no admiten mezcla de obra Romana que no desdiga a la vista". Iniciándose, así y en sus obras toledanas, una reflexión constante con criterios historicistas que plasmó en la propia consideración de la catedral en carta fechada el 4 de marzo de 1773 al prelado:

> "Esta reedificación da motivo a discurrir cual sea el género de Arquitectura que debe preferirse si el Gótico, que entre los eruditos se apellida Moderno, de que es la primera forma de este Templo: o el Griego Romano, que con propiedad llaman Antiguo"[26].

El interés primordial de Lorenzana consistía en modernizar la fachada y para ello pidió un proyecto al arquitecto madrileño que lo entregó el 18 de febrero de 1773. En una interesante interpretación de los modelos para intervenir en edificios antiguos que inició Leon Battista Alberti en su tratado *De re aedificatoria* (Florencia, 1485) y en sus obras, como la epidermis que adosó al templo Malatestiano, método que se siguió en la basílica de Vicenza, y que fue habitual en el siglo XVIII, como se refleja en la fachada barroca del Obradoiro que recubre la románica, en la iglesia de la Orden de Malta de Roma, también con una nueva epidermis interior y exterior, la de Santa Escolástica de Subiaco, o en España en el caso de la catedral de Valencia, en la que se adhirieron elementos clasicistas a los muros góticos, un modelo seguido para modernización de los edificios sin demoler el primitivo[27].

Ventura Rodríguez proponía, de forma similar, levantar una fachada clásica entre la torre y la capilla mozárabe con un pronaos corintio, un basamento con esculturas y un segundo cuerpo con frontón rematado con esculturas y florones, que se relaciona con otros proyectos suyos como los de la iglesia de la Universidad de Alcalá, la de los Filipinos de Valladolid con pilastaras, la de Silos o la de Pamplona. Ofrecía añadir la fachada a la antigua (que no se demolía), convocando el mismo método técnico que se había utilizado en Roma, con la adherencia de nuevas portadas clasicistas-barrocas, en San Giovanni Laterano (1733-1736), de Alessandro Galilei, Santa Maria Maggiore (1741-1743), de Ferdinando Fuga, y la Santa Croce im Jerusalem (1741-1743), de Domenico Gregorini. El dibujo expresa la búsqueda de la tendencia clasicista en el arquitecto de inspiración romana y mantiene el hueco de iluminación del rosetón de la nave central, aspecto que siempre le preocupó aquí y en Pamplona: no perder iluminación natural. Los accesos reiteraban los de la puerta anterior y así se aprecia también una relación orgánica con ella.

25 Sambricio, 1980, Sambricio, 1981, 53 y Marías, 1985, 61-95.
26 Blanco Mozo, 2000, 112.
27 Rivera, 1989, 50.
28 Marías, 1986, 61-95.
29 De todos los proyectos presentados ninguno conservaba los rosetones. El excelente dibujo de planta y alzado de Ventura Rodríguez lo entregó el día 5 de febrero de 1783. La fachada sustituida tenía elementos medievales y modernos de distintos materiales y se encontraba en mal estado de conservación deseando el cabildo desde hacía muchas décadas sustituirla por una nueva, Larumbe, 2009, 9-51.



[il. 50] Ventura Rodríguez, *Fachada principal de la catedral de Toledo*. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Sin embargo, en las plantas de El Burgo de Osma (1755) **[cat. 65-66]** y alzados de Toledo (1773) **[il. 50, cat. 98]** y Pamplona (1783) **[cat. 145]** hay una aportación de Rodríguez que hay que destacar: la persistencia de la memoria de épocas anteriores de forma orgánica, no estilística. En ambas delanteras del templo persiste el medievalismo por la fachada entre las torres, el segundo piso para contener el rosetón y facilitar la iluminación o los accesos marcados por las mismas antiguas portadas. La planta de la iglesia nueva para El Burgo de Osma es una planta de persistencia tipológica del Renacimiento. En la nueva fachada toledana, no realizada[28], se plantea también una portada moderna pero que se proporciona para que el hueco del rosetón central siga cumpliendo su misión sin desmontarlo, operación que se hace con más insistencia en Pamplona con sus tres rosetones que permiten comunicar la luz a las tres naves. En Navarra, la fachada se apodera del caserío apostando por el incipiente Neoclasicismo de forma decidida. Pero nos interesa destacar que Rodríguez estuvo muy atento al encuentro entre lo nuevo y lo antiguo, de manera que pidió a su arquitecto en la ciudad navarra, Domingo Ochandátegui, planos muy detallados de la planta y alzado del edificio gótico para analizar con el máximo detalle el ensamblaje con la fachada a añadir[29].

La imponente estructura neoclásica se desarrolló con dos grandes torres que enmarcan un pórtico tetrástilo de estilo corintio con entablamento y frontón, donde con sumo cuidado y "precaución (planteó) de atar y encadenar el arquitrabe con gruesos tirantes y pasadores de hierro, para constituir un cuerpo unido y firme señaladamente en el contraste de las bóvedas, sabia y acertada prevención seguida y recomendada de los más hábiles profesores

de arte", según el informe de la obra de Manuel Martín Rodríguez[30]. De esta manera se manifiesta al exterior la organización interior a partir de cinco puertas y de los rosetones indicados. Interesa también resaltar que el primer tramo inmediato al pórtico se realizó imitando con una réplica exacta el gótico del siglo XIV consiguiendo así una transición no traumática entre los dos estilos, si bien esta se debe a Ochandátegui[31], que potenció los recursos de la tradición, aunque ya estaban parte en la planta de Rodríguez, como se puede apreciar por los soportes centrales del primer tramo nuevo con columnillas adosadas imitando los medievales.

Pero volviendo a la fachada que don Ventura propuso para Toledo. En su memoria alegó que ahora no era necesaria la unidad de estilo "porque cuantos edificios celebres hay que el interior es de un orden y el exterior de otro". Argumentaba además, que la portada gótica no se podía restaurar porque ya no había escultores que entendieran el Gótico, que la cantera original se había agotado y que él, con la fachada clásica, mantendría el espíritu de la idea decorativa gótica, pues utilizaría capiteles de orden corintio, vegetal como los góticos (dedicados lógicamente a la Virgen). Pero el Cabildo rechazó en votación el criterio y la propuesta defendiendo que la obra se hiciera en el estilo primitivo, opinión que compartió también el arzobispo Lorenzana señalando que la restauración se haría "en el mismo Gótico de que es la primera forma del templo", ya que de lo contrario "disonaría la variedad" y estaba de acuerdo porque "ahora se han descubierto nuevas dificultades, (...) y son de tanto peso que para evitarlos resuelvo se renueve la fachada según está sin añadir, ni quitar de ella cosa alguna", pues bien entendía que la propuesta a la romana "a la que los inteligentes ponderaban sobremanera (...), acaso quitaría algunas luces a la iglesia, y también a la subida de la torre, y a la capilla mozárabe" [32].

Esta metodología de restaurar en el estilo gótico se señalaría como de obligado cumplimiento en cada intervención que se hiciera a partir de entonces, como menciona en los editados por el obispado *Capítulos relativos a la conservación y aumento de hermosura y firmeza del edificio material interior y exterior* (18 de mayo de 1774). Y así se efectuó, literalmente, en otras intervenciones de la etapa de Ventura Rodríguez, como en la portada de los Leones y en el enlucido general interior, es decir, en todo lo que fuera considerado arquitectura, incluidas las vidrieras, existiendo libertad para otros estilos (muebles, retablos, etc.). Estos *Capítulos* representan un documento verdaderamente historicista redactado durante el control de la obras por parte de Ventura Rodríguez y, sin duda, por él aprobado, pues se aplicó en todas las intervenciones sobre el edificio hasta su fallecimiento. La fachada sería reparada y sus enormes deterioros se suplieron copiando las piezas y sustituyéndolas por otras similares, tal como el mismo arquitecto había realizado en otros lugares como las cornisas y decoraciones altas del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid y, probablemente, en la catedral de El Burgo de Osma, en la que dejó una memoria que se debió realizar al no aprobarse su proyecto de modernización con un nuevo templo, pues el edificio gótico permanece en gran medida como él lo describió.

Marías ha señalado que el mismo espíritu "ecléctico" y/o "pluralista" lo mostró en otras reformas de edificios toledanos patrocinados por el leonés arzobispo como la rehabilitación con absoluto respeto del alcázar de Toledo para fábrica de tejidos de seda (1773-1775) o las reformas y ampliación del Colegio de Doncellas Nobles de Nuestra Señora de los Remedios (1775)[33], en muchos de cuyos elementos nuevos resurge su lenguaje "neoherreriano", por abstracción del clasicismo renacentista y por su admiración hacia este arquitecto y a su momento arquitectónico.

La restauración de la arquitectura civil medieval: el castillo de Simancas

En este ámbito de valoración de lo gótico queremos insertar los planos e informes realizados por Ventura Rodríguez para reformar el Archivo de la Corona en Simancas (Valladolid) **[cat. 101]**[34]. El castillo fue en su origen, al parecer, una fortaleza musulmana, pero sería reconstruido en el siglo XV por los Almirantes de Castilla. Los Reyes

Católicos lo convirtieron en prisión y fue Felipe II quién lo dedicó a Archivo del Estado. Los arquitectos Juan de Herrera y Francisco de Mora realizaron obras de adaptación, que en gran medida se conservan. La linterna de la torre de plomo, obra de Mora, fue rehecha en 1746. Tres años después, bajo la dirección de los ingenieros Francisco Nangle y Ambrosio Mármara se rebajaron los fosos y se intervino en la planta baja y sótanos para eliminar la humedad.

En 1749, un informe con varios planos fueron enviados al marqués de la Ensenada pidiendo readaptar de nuevo el castillo para buscar más espacio para los documentos y en él se señalaba el estado de conservación del edificio, y explicaba que la mitad de él se ocupaba con la casa del archivero, que se hallaba un tanto desatendida, por lo que se proponía que saliese a vivir fuera del castillo para liberarlo y habilitarlo para el fin pretendido. Sin embargo, el archivero continuó ocupando sus habitaciones e incluso, ordenó reconstruir nuevas con bóvedas en la cocina por estar ruinosa, en 1752. El terremoto de Lisboa de 1755 afectó gravemente a todo el noroeste de España y en la ciudad de Valladolid, y su entorno, dañó la torre de la catedral y en Simancas, sufrieron daños la vivienda citada, los muros de la capilla que se resquebrajaron y el puente que comunicaba con el exterior sobre el foso, entre otros espacios. El que era entonces archivero, Ricardo Wall, comunicó a la Corte la necesidad de reparar los deterioros, amenazando con que, en caso contrario, se iría a vivir a la villa, y añadía en su informe que también necesitaban casa para "una guardia" de vigilancia.

Llamó al maestro de las obras del Palacio Real vallisoletano, que era Ventura Rodríguez que se ocupaba de restaurar el antiguo edificio de Francisco de los Cobos (reconstruyendo muros, levantando la nueva escalera, etc.)[35], para que reparase todo el archivo.

En efecto, Rodríguez acudió y visitó Simancas –entre septiembre y octubre de 1762-, estudiando con detalle toda la obra. Realizó un proyecto de reparación acompañado de varios dibujos con sus propuestas de reformas: una vista general, planos de cada nivel y tejados y alzados, que se enviaron a Carlos III, quién los aprobó[36]. La intervención, –que se extendió desde 1762 hasta 1770-, consistió en ofrecer un proyecto para levantar la casa del archivero y en realizar obras de mantenimiento y reparación que afectaron a colocar planchas de plomo en los tejados, a rehacer puertas y ventanas y obras similares con fondos del Palacio Real de Valladolid.

Nuestro arquitecto, al contrario que Juan de Villanueva –que presentará años más tarde un proyecto, que no se llevó a efecto pero que duplicaba el espacio del archivo-, realiza sólo obras de consolidación, reparación y de liberación de ámbitos añadidos con el paso del tiempo, como la cocina y parte de la vivienda del archivero, según reflejan los planos.

A partir de 1773, el conde de Floridablanca tratará de mejorar la capacidad espacial del recinto simanquino con la intención de convertirlo también en Archivo de Indias, con la documentación generada fruto de la colonización española en América. Para ello envió a Juan de Villanueva el día 13 de mayo de 1774. Era el de este arquitecto un proyecto muy notable, historicista y arqueológico, respetando completamente lo primitivo y que obligaba a ampliar el archivo y sus salas sobre los fosos, mucho más allá, duplicando el espacio, con dificultades técnicas como la de solventar el problema de las diferentes alturas con las laderas, continuar la murallas con sus cubos, cambiar la portada con más monumentalidad y multiplicar ámbitos para poder recoger toda la documentación de la Casa de Contratación y el Consulado. Parece ser que el proyecto fue aprobado en 1774[37], pero no pasaría nunca del papel. Los fondos de documentos indianos, en 1785 y 1786, se llevaron a la Casa de la Lonja de Sevilla, decidida entonces como la sede de la

30 Yárnoz, 1944, 62, tomado de Navascués, 1983, 126. Véase también Goñi, 1970 y Rivera Blanco, 2015, 215-244.
31 Larumbe, 2009, 31.
32 Blanco Mozo, 2000, 120.
33 Marías, 1985, 82 y ss.
34 Plaza Bores, 1992, 40.
35 Rivera Blanco, 1981, 73.
36 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sección de Bellas Artes, mesetón 14, álbum 6, núms. 1 a 5. Detalles constructivos se conservan en el Archivo General de Simancas, Secretaría, legajo 6, folios 123 y 162. También se conservan los listados de materiales necesarios para la obra y para la nueva casa del archivero en el exterior de la fortaleza.
37 Plaza, 1975, 42, nota 5.

nueva institución. Simancas sería visitada, en 1791, por Gaspar Melchor de Jovellanos, que sacó una pobre impresión del servicio y del archivo, aunque sobre las reparaciones hechas, sin citar a su amigo Rodríguez señala en sus diarios: "se han librado poco a 3.000 pesos, con los que se han hecho buenas reparaciones en las piezas"[38].

Los planos de Ventura Rodríguez (1762) son de excelente calidad, completamente realistas y exactos, indicando claramente los espacios ocupados por la cocina, la vivienda del archivero y las habitaciones con sus diversos usos (capilla, librerías, escaleras, etc.). En el alzado, también se aprecian construcciones menores sobre el muro almenado de la fachada principal al mediodía, que fueron eliminadas entonces y que ya no constan en los dibujos de 1786. En el plano titulado *Descripción Geométrica del Real Archivo de Simancas... Elevación y aspecto exterior del edificio*, consta el nombre de Ventura Rodríguez y sus títulos, la leyenda que explica los diferentes planos (un alzado, dos secciones y cuatro plantas) y que son resultado de "haber hecho reconocimiento de los reparos que necesita, de orden de S.M. que Dios guarde".

La vivienda del archivero (1762-1764) mostraba su gusto clásico por la arquitectura funcional, pero lo importante es que en el castillo se eliminaron junto con las cocinas, otras dependencias adheridas, y se sacaron fuera de él, al exterior. No tenemos referencias sobre si Ventura Rodríguez pretendió así, liberando de construcciones de escaso valor la fortaleza, ganar exclusivamente espacio, lo cuál sería contradictorio pues disminuyó la superficie, o si también aprovechó, como demuestra la demolición de las excrecencias arquitectónicas sobre la primera defensa y en planta, recuperar el estado original del castillo en lo posible, como se defendía en la Accademia de la Arcadia (1690), fundada entre otros por Giovanni Mario Crescimbeni, el restaurador del interior de la iglesia de Santa Maria in Cosmedin (Roma), que recuperó su primitivo estado paleocristiano (1715).

Las nuevas tecnologías para la consolidación de los edificios en ruina: la torre de la catedral de Valladolid y su enlace con la cúpula del Vaticano

La cúpula de la basílica de San Pedro del Vaticano (Roma), empezó a mostrar en el siglo XVII importantes fisuras que aparecieron cuando se construyó la fachada. Un siglo después se habían abierto más y los sucesivos pontífices temieron por su estabilidad, por lo que pidieron informes e hicieron consultas a varios expertos en construcción. Fue así como surgió la alternativa de restaurarla o hacerla de nuevo. Para algunos de los arquitectos supervisores el problema se constreñía a la linterna proyectada por Michelangelo que tenía exceso de peso. Los temores no remitían y se convocaron concursos acudiendo matemáticos, arquitectos, ingenieros y otros especialistas de Padua y Nápoles. En 1742 concurrieron, bajo el pontificado de Benedicto XIV, Giovanni Poleni y Luigi Vanvitelli (director entonces de las obras de la fábrica romana) y ambos estimaron que no era grave la situación, pero que por si acaso era mejor colocar unos zunchos o tirantes de hierro para estrechar la cúpula y atarla al crucero. En esta fase se colocaron tres cinturones de hierro, otros dos se colocarían un siglo después **[il. 51]**[39].

Poleni y Vanvitelli realizaron, así, una importante consolidación con fines de mantener el edificio, lo que podemos considerar una auténtica restauración por medios técnicos. El primero publicaría un libro[40] que sería muy seguido en Europa y que de alguna manera llegó a nuestro arquitecto. Lo usaría también en el siglo XVIII el ingeniero francés Baltasar Devreton en su restauración de las torres de las catedrales de Córdoba y Salamanca, utilizando el mismo método, zunchos o tirantes de hierro para arriostrar las estructuras que se abrían. También se utilizarán los criterios de Devreton en la península ibérica tras del terremoto de Lisboa (1755), para soslayar los numerosos daños estructurales producidos en diversos edificios.

38 *Idem,* 44.
39 Stefano, 1980; López 2001 y Kulishenko, 2016.
40 Poleni, 1748.
41 Rivera, 1992, 73-98 y Rivera, 1996, 85-90.
42 Rivera, 1987.
43 Roldán, 1987, 23 y ss.



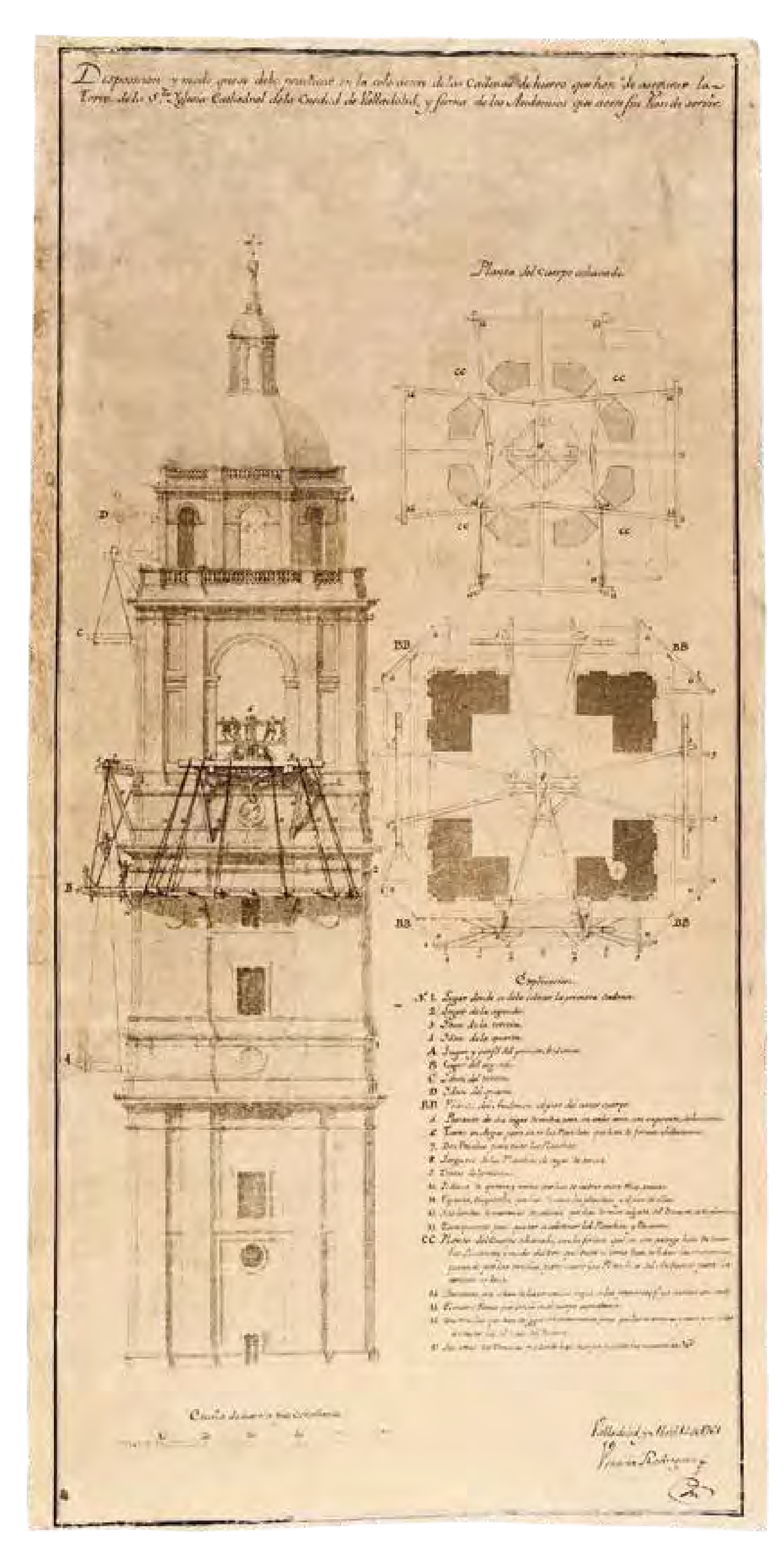
[il. 51] Restos del zuncho de hierro colocado por Ventura Rodríguez en la base del arranque de la torre noroeste de la Catedral de Valladolid.

La catedral de Valladolid, inacabada por Juan de Herrera, llegó a tener una torre en el costado suroeste de la fachada principal, elevada sobre los pies del Evangelio[41]. Se construyó a mediados del siglo XVII siguiendo, en parte, el proyecto herreriano, y quedó concluida a principios de la centuria siguiente, aunque con una planta más rematada con un templete ochavado con cúpula de cascos. En 1726 se resiente y aparecen fisuras en la media naranja, según el informe del arquitecto fray Pedro Martínez y que serían reparadas por Matías Machuca. El terremoto de 1755, dañó la estructura completa de la torre y, en 1761, cundió la alarma por las grietas aparecidas que hacían temer por su hundimiento. El Cabildo, asustado, pidió informes a numerosos maestros: llamó al padre Antonio de San José Pontones y también a Ventura Rodríguez, que por entonces se ocupaba en su destierro vallisoletano de realizar el convento de los Padres Filipinos, diversas obras en el Palacio Real de la ciudad, así como reformas y restauraciones en el Colegio Mayor de Santa Cruz.

Los dos maestros emitieron sus opiniones y el Cabildo eligió la solución propuesta por Rodríguez. Este había estudiado con detenimiento los males y consideró que sólo se podían detener enzunchando la torre con cuatro gruesas cadenas que serían elevadas hasta el lugar exacto a colocar por dos ingeniosos andamios, con torno sobre plataformas, que se colocarían en el tercer y el cuarto cuerpo. Se conserva un interesante plano del alzado con fecha de 12 de abril de 1761, con esta explicación: "Disposición y modo que se debe practicar en la colocación de las Cadenas de hierro que han de asegurar la Torre de la Sta. Yglesia Cathedral de la Ciudad de Valladolid, y forma de los andamios que a este fin an de servir"[42]. Primera y segunda cadena abrazarían el pedestal y el astrágalo de los capiteles, respectivamente, del segundo cuerpo. La tercera cadena zuncharía el astrágalo de los del tercero, y la cuarta los del piso siguiente y último. Todo con ingenio tecnológico para la época donde conocemos otros precedentes como los citados de Roma, Córdoba y Salamanca **[il. 52]**.

El enzunchado fue llevado a cabo por Manuel Godoy, arquitecto colaborador de Rodríguez en las obras de Valladolid, y los trabajos duraron desde abril de 1761 hasta octubre de 1764, siendo su costo de 4.852.261 maravedís, cantidad ínfima comparada con lo que supondría la demolición y construcción de una nueva torre, como proponían otros maestros. La solución fue temporal pues, en años siguientes, hubo algún otro desprendimiento, hundiéndose la torre el 31 de mayo de 1841, tras una fuerte tormenta[43].

Desde el punto de vista técnico la solución de Ventura Rodríguez fue valiente y eficaz durante casi ochenta años y, desde una consideración conceptual, es de especial relevancia por el criterio aplicado como una



[il. 52] Ventura Rodríguez, *Dibujo para la restauración de la torre de la Catedral de Valladolid*, 1761. Valladolid, Archivo Catedralicio.

auténtica operación de consolidación, según los valores contemporáneos que tiene este término. Es decir, una verdadera actuación restauradora consistente en proteger el valor de una obra de arquitectura sin alterar su condición histórica, avalando la continuidad de su funcionalidad, sin aportar intervenciones que transformaran su esencia, simplemente con la tecnología avanzada de cada época. El arquitecto había evolucionado a finales de los cincuenta, ahora estaba al día de las innovaciones que se hacían en Europa, tanto en lo técnico como en lo estético, recibiendo y asimilando nuevos criterios arqueológicos e historicistas del inmediato pasado, así como de la Ilustración y la Academia.

La torre de la catedral de Salamanca: consolidación a través de la ingeniería

La torre de las campanas de la catedral de Salamanca estaba dañada desde el primer tercio del siglo XVIII, cuando el Cabildo apreció ya su estado deficiente. El terremoto de Lisboa precipitó sus deterioros y surgieron importantes grietas en las cuatro fachadas, sobre todo en la occidental. En 1765, los canónigos muy alarmados por los informes que entonces les daba el arquitecto de las obras del primer templo, Juan de Sagarbinaga, tomaron la decisión de pedir opinión a otros arquitectos, como Francisco Eugenio Moradillo, que visitó la obra el 1 de septiembre y fue el primero con el que estuvo de acuerdo Sagarbinaga. Este concluyó que las medidas a tomar para consolidar el zócalo y el fuste debía realizarse mediante cuatro cadenas –solución que utilizó Ventura Rodríguez en la torre de la catedral de Valladolid– y todo revestido con piedra.

Pero la obra se demoró hasta el año siguiente en el que el Maestro Mayor levantó el andamio y se percató de que las lesiones eran más graves, siendo inservible la solución propuesta. El Cabildo decidió recabar más opiniones y, el 18 de agosto de 1766, remitió los dibujos y los informes de Sagarbinaga al ingeniero militar francés Baltasar Devreton que estaba en Málaga atendiendo un asunto similar y que también intervino en la reparación de las torres de Córdoba y Granada. Antes de que se recibiera su propuesta, otros maestros manifestaron, –como fray Antonio de Manzanares, fray Antonio de San José Pontones, el mencionado Moradillo y el citado Sagarbinaga– que era urgente demoler la torre y que no tenía salvación posible. Opuesto a ellos era Simón Gabilán Tomé, que en su *Carta histórica sericojosa* de 9 de septiembre de 1766, defendía que sí se podría restaurar.

Por estas diferencias el Cabildo llamó a Ventura Rodríguez, que llegaría el 10 de septiembre, por mediación del marqués de Grimaldi, y que visitó e hizo su valoración a los canónigos el día 21 de ese mismo mes, cuya conclusión era, basándose en las grietas y en lo que el terremoto había puesto en evidencia, que el basamento no podía sostener el exceso de peso que se levantó encima y que lo que necesitaba era "ponerse en manos cuanto antes, a la demolición de la torre, para evitar el terrible golpe de ruina"[44].

Rodríguez ofreció al Cabildo, –a petición de ellos y sobre su frustración de tener dos catedrales y ninguna con torre en caso de demoler la existente-, un proyecto para mejorar la iglesia consistente en levantar dos nuevas torres en los extremos de la cabecera, con un modelo del que se conserva el dibujo en el archivo salmanticense[45], reconstruyendo así la imagen de la catedral propuesta por Herrera para Valladolid, aunque formalmente se relacionaban más con las de Pamplona y Silos por él diseñadas, o con la anterior torreada de Zaragoza. Interesante es el hecho de que las nuevas torres recuperaban la forma de la que se iba a demoler, tanto en altura como en aspecto formal, aunque no en el lenguaje Barroco, por lo que se trata de una interpretación moderna de la torre vieja, una permanencia orgánica. Pero al final prevaleció la postura que poco después, en octubre del mismo

44 Rodríguez G. de Ceballos, 252-253 y Portal Monge, 1988, 19.

45 Jiménez García, 2005, 63-67. Esta propuesta era para las torres gemelas, no para la reconstrucción de una torre en el mismo espacio de la anterior, que también propuso aprovechando la piedra de la vieja, pero del que no sabemos cómo sería.



[il. 53] *Fachada de la Catedral de Valladolid.* Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

año de 1766, emitirá el francés Devretón. Sagarbinaga dejó la obra y los regulares salmantinos nombraron en enero de 1767 como nuevo maestro a Jerónimo García de Quiñones, quién llevará a cabo la obra siguiendo las instrucciones del proyecto del ingeniero francés[46].

Rodríguez, que defendía que era imposible salvarla por ruina, en su nueva propuesta intenta recuperar el modelo de la cabecera de la catedral de Valladolid de Juan de Herrera, que él estaba estudiando, y propone dos torres, de mayor altura, con molduras más clásicas y austeras. En cambio, la solución del ingeniero Devreton se acercaba a la misma que el de Ciempozuelos había realizado para la ciudad del Pisuerga, también dañada gravemente por el terremoto de Lisboa, aunque en menor medida que su hermana del Tormes: atar con seis cadenas el basamento y forrarlo con taludes de piedra, lo que permitió conservar toda la estructura alta barroca, aunque ofreciendo un método más económico, pero más desagradable estéticamente. Dos ofertas bien distintas por parte del mismo Ventura Rodríguez en Salamanca y en Valladolid[47].

Conformando la permanencia renacentista. La admiración por Juan de Herrera y la abstracción: el informe para la conclusión de la catedral de Valladolid

Existe un documento de gran importancia para entender el valor que Ventura Rodríguez otorgaba a la tradición clásica renacentista española, y especialmente a Juan de Herrera y El Escorial, en el que, asimismo, muestra su transformación hacia la historia arqueológica entendida en aquellos años de la entrada de la Ilustración, como influencia de los avances estéticos desarrollados en Italia y Francia. Conservado en el archivo de la catedral

castellana, lleva por título *Informe que á instancia del Cabildo de esta Santa Iglesia de Valladolid, hizo el famoso Arquitecto de S.M. Don Ventura Rodríguez, en el año de 1768, en que reconoció el estado en que se hallaba la fábrica de este Templo*[48]. Se redactó a solicitud del Cabildo, con el fin de poder evaluar los gastos que supondría concluir la catedral **[il. 53]**, así como saber de su opinión sobre con qué criterios proceder a la conclusión. Aparte de la estima de dos millones de ducados de tal empresa, cantidad que derrumbó las esperanzas de los canónigos decidiendo no concluirla, interesa destacar los términos y aspectos que llamaron la atención al arquitecto madrileño.

Rodríguez, inserto en estos momentos en un profundo clasicismo, en primer lugar, compara la catedral de Valladolid con los grandes templos antiguos que levantaron los paganos a sus dioses afirmando que en tal sentido se erigió "a nuestro Dios una casa del más hermoso aliño, que sirviese de modelo al robusto pecho del Católico", añadiendo que ha de ser "no solo el admirado entre los majestuosos, que veneramos en España; sino que le ha de celebrar por singular el orbe". Entiende que la obra ha de continuarse tal como la proyectó el "celebrado" Juan de Herrera, por lo que calcando los planos originales que custodiaba la catedral en su archivo señala en las copias en negro lo hecho y cimentado y en rojo lo que falta por hacer, pues el todo es una "hermosa idea, ó máquina deseada".

Defiende que Herrera con esta obra desterró la barbarie de los edificios góticos y que si la catedral se concluyera sólo la superaría San Pedro de Roma, porque lo prueban así "dos partes conclusas de este Edificio. Es la una la fachada principal, que se ha de admirar en este cuerpo, de tanta elevación y grandeza", de manera que la considera más perfecta, incluso, que la fachada de los reyes de El Escorial. En ella ensalza el orden dórico y la describe con minuciosidad destacando que el arco triunfal de acceso excede a todos "los erigidos por la vanidad de los Romanos Emperadores". Al ocuparse del segundo cuerpo, el de Alberto Churriguera (1733), él que tenía delante las trazas herrerianas afirma que "siguiendo la misma contextura del orden Dórico, se diferencia del primero, con muy cuidadoso estilo, guardando los macizos, y observando los perfiles y disminuciones, que en conformidad del arte busca la planta con distribuidas pilastras, y retropilastras de grande revelación", para seguir detallando que, en sentido similar, las estatuas de los Doctores (no habla de los Evangelistas) "para su construcción fueron necesarias muchas piedras de á carro para suplir con la grandeza lo que podía disminuir la vista", aspecto, junto con otros, que prueba que valoraba positivamente la interpretación churrigueresca del proyecto herreriano en el remate de este cuerpo realizado en el siglo XVIII **[il. 54]**.

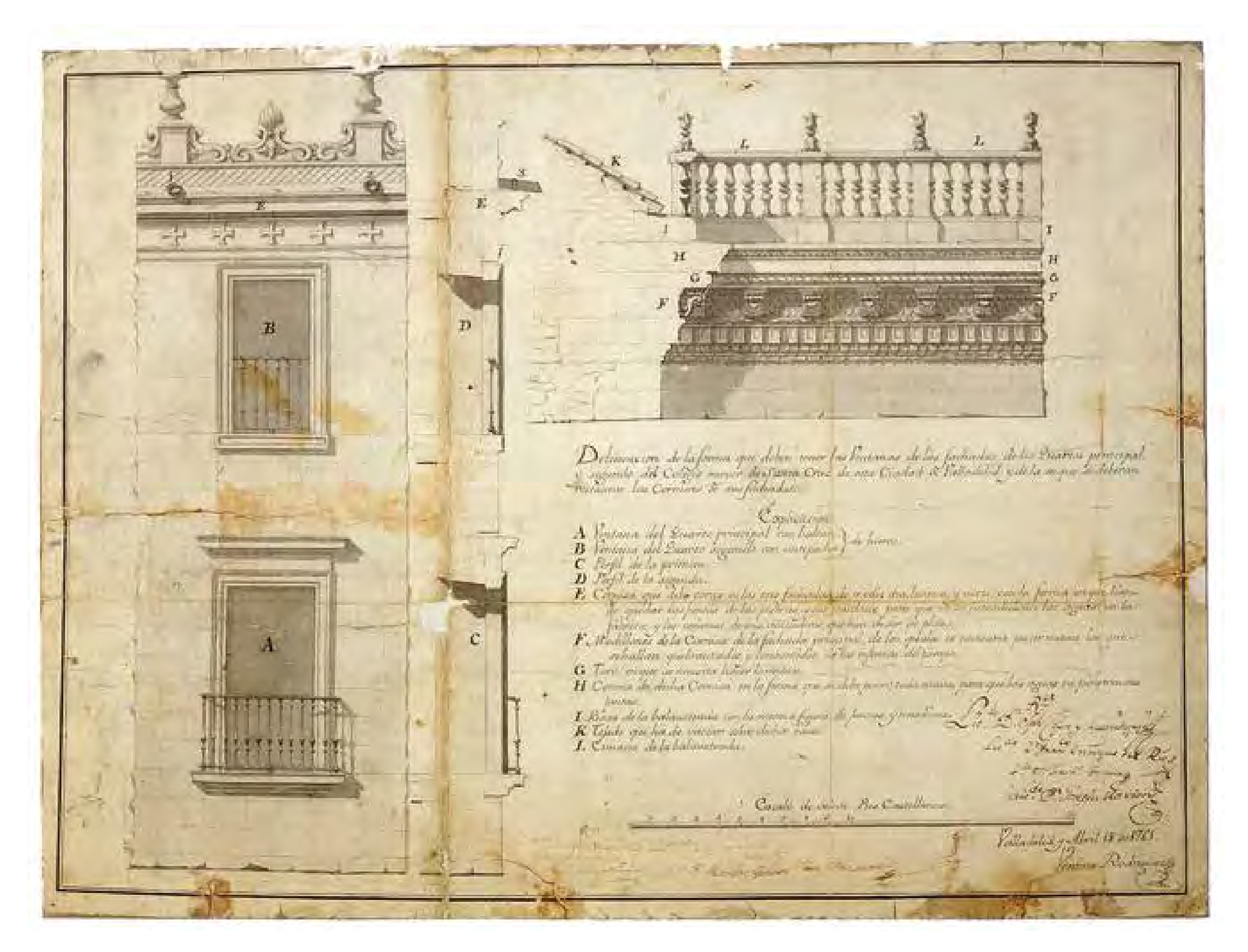
Le parece destacable el "eminente frontispicio", al que acompañan las dos torres que dan majestad a toda la fachada, señalando que una de ellas "está perfectamente concluida, y la otra levantada hasta el primer Cuerpo", y ruega que esta se debe acabar pero, curiosamente –porque supone una defensa definida de las aportaciones históricas al proyecto-, con "igual adorno", pues al detallar la hecha entiende que está perfectamente distribuida y decorada, aunque fuera obra barroca, sin duda pidiendo "unidad formal" para las dos torres. Rodríguez no cita en ningún caso los males y los enzunchados de cadenas que él mismo había resuelto como solución a las fisuras ocasionadas por el terremoto de Lisboa.

El arquitecto refiere con detalle la planta de Herrera señalando que sus dimensiones son superiores a las de las catedrales de Toledo, Sevilla y Córdoba, apuntando que una vez que estuviera finalizada se cubriría con cuarenta y cinco bóvedas, de las que estaban construidas en ese momento veintiuna. Tras citar otros aspectos y detalles, afirma que el claustro en la traza herreriana se ubicaría "sobre (el río de) la Esgueva" y que las fachadas del crucero "son uniformes y en todo semejantes a la principal".

46 Azofra, 2010, 92-95 y Portal Monge, 1988.

47 Los restos de la torre fueron demolidos inmediatamente y quedó esta así hasta nuestros días. En el siglo XIX se construyó la del extremo contrario de la fachada. El arquitecto Elesio Gatón, maestro de las obras de la catedral vallisoletana desde hace varias décadas y con el que hicimos el Plan Director de la misma en 1995, realizando el año 2015 obras de consolidación en la base de aquella encontró restos del primer enzunchado de hierro de Ventura Rodríguez, empotrados en lo que sería la antigua fachada norte

48 Rivera Blanco, 1992, 88-90.



[il. 54] Ventura Rodríguez, *Delineación que deben tener las ventanas de la fachadas del Colegio de Santa Cruz*,1761. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Sobre el claustro explica que Juan de Herrera en la planta, sólo precisó tres piezas: "Antesacristía, sacristía y Sala Capitular", por lo que deduce que debajo y encima de éstas estarían "la Librería", y otras "oficinas muy propias al decoro y gravedad de la fábrica". Esta interpretación tipológica resolvería las dudas que varios historiadores han manifestado respecto de la escasez de dependencias auxiliares en el proyecto de Herrera y, por otra parte, apoyaría nuestra tesis de la capacidad escenográfica y potencial de todo este sector en relación con la fachada Este, hacia el caserío medieval originario de la ciudad.

Rodríguez insiste en su informe también en las "proporcionadas líneas (que) compone el todo de esta idea", recogiendo el principio clásico de la "correspondencia" entre el todo y las partes y de éstas entre sí, mostrándose un profundo albertiano seguidor de la "concinnitas". Le llama la atención el grosor de las paredes perimetrales "destinadas, y erigidas, como para sufrir el continuado peso de los siglos".

No quiere perder la ocasión de ensalzar el celo del Cabildo por intentar llevar a cabo el fin de la obra anotando que, desde el año de 1709 hasta entonces, había gastado 70.000 ducados para "levantar las cuatro Capillas de la mano derecha, proseguir, y finalizar la fachada principal, y la una de las Torres, continuar la otra, con varios crecidos gastos", en retablos y otros ornamentos para el culto y el amueblamiento.

El *Informe* lo acaba el arquitecto valorando lo que falta por construir de "este todo sin igual", sintiéndose desanimado y desfallecido por lo mucho que es, ya que "reduciendo con la mayor puntualidad los cuerpos

cúbicos a sus respectivas dimensiones, apurando cuanto para este fin puede conducir la aritmética", como si estuviera planteando una abstracción absoluta del lenguaje y las formas, como en su propuesta para las torres de la catedral de Salamanca. Se encuentra que faltan por construir 4.729.090 de pies cúbicos, lo que tasa en un costo de 2.000.000 de ducados. No obstante, a pesar de estas dificultades, y de que desde el comienzo de esta catedral hayan pasado 238 años, anhela "esperando al dichoso tiempo en que logre perfecta y consumada altura, para que en ella se cifre y quede eternamente vinculado un claro testimonio de la devoción, plausible ejemplo a la posteridad, y un mérito acreedor del supremo laurel".

Esta apelación del gran arquitecto español a la ayuda de los generosos para concluir el "todo del prometido, ó dibujado (por Herrera) Cuerpo", debió inflamar de sentimentalismo al Cabildo, que dispuso que todo el informe se imprimiera, seguramente con el fin de hacer llegar el texto a posibles donantes, autoridades y responsables de diversos sectores sociales. Con igual intención copiaron buena parte de él Llaguno y Ceán[49], aunque añadiendo que, a causa de tal cantidad, "no es de esperar la conclusión de este edificio mientras siga el reino en el estado en que se halla". De nuevo, en 1842, cuando se cayó la torre restaurada por Ventura Rodríguez, el *Semanario Pintoresco Español*[50], copió a su vez el *Informe* de Llaguno-Ceán, y, por último, el Colegio de Arquitectos de Valladolid, en 1986, editó en facsímil el texto con el fin de resaltar la memoria de sus arquitectos y los objetivos por ellos perseguidos[51].

La obra apenas avanzó, pero la aportación crítica de Ventura Rodríguez es de enorme calidad, reconociendo la autoridad de Juan de Herrera, cuyo estilo, en esencia, renacería en el arquitecto madrileño en muchas de sus obras, como en el convento de los Padres Filipinos de Valladolid **[cat. 69-70]**, la nueva Universidad de Alcalá de Henares, el proyecto de iglesia San Bernardo de Madrid **[cat. 57]**, etc. La propuesta del arquitecto se inserta en aplicar "el proyecto diferido" original, sin ninguna modificación, como ya hemos explicado.

Restaurar y conservar por sustitución del deterioro. La evolución de una nueva conciencia de la preexistencia: proyecto para el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid

Construido el Colegio en el siglo XV por Lorenzo Vázquez de Segovia para el gran cardenal de España, don Pedro González de Mendoza representa el primer edificio con elementos renacentistas construido en España, especialmente en su fachada principal. Con el paso del tiempo fue necesitando de reformas por distintos deterioros y por la necesidad de adecuarlo funcionalmente a nuevos tiempos y gustos estéticos. Ya en el siglo XVII sufre cambios importantes, pero será en el siglo XVIII cuando conozca los que le han de otorgar su aspecto actual **[il. 55]**. En 1744 se resentían los cuerpos altos del patio, que fueron reformados por Domingo Ochandátegui. Será en la segunda mitad del siglo cuando las cubiertas y las cornisas se encontraban en muy mal estado y se aprovechó para arreglarlas y, a la par, abrir los huecos góticos originales con unos nuevos neoclásicos, más higienistas y modernos, lo que permitirá en el interior mejorar la distribución e iluminación de numerosas estancias.

En efecto, en 1754 se trasladó el refectorio a la gran sala de la fachada principal, hoy denominada Aula Triste, lo que conllevó instalar adosado a su muro y en el exterior la cocina –cuyo pobre volumen se apreciaba en los grabados de época-, que se comunicó con nuevas puertas abiertas en esviaje. Se demolería más tarde y en la pared de este costado aún se aprecian las cicatrices del engarce del tejado y de la bóveda.

49 Llaguno y Ceán, 1829, II, 320.
50 *Semanario Pintoresco Español*, 1842, 1, 4-5.
51 El facsímil fue publicado dentro de la "Colección de Tratadistas Castellano-Leoneses", dirigida por quién aquí firma, bajo el mandato de su decano, el arquitecto Pablo Puente.



[il. 55] *Fachada del Colegio de Santa Cruz*, Valladolid. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Mas importantes fueron las reformas y restauraciones planteadas en los años sesenta del siglo XVIII, que provocaron las obras que aún perviven visualmente y que presentan a Ventura Rodríguez como uno de los arquitectos restauradores más notables de la época, con una ya definida conciencia de la historia, de la necesidad de considerar las preexistencia, y de "restaurar", tal como lo entenderá años después Quatremère de Quincy y, décadas más tarde, los arquitectos de Francia y Roma del siglo XIX, con un concepto de la intervención absolutamente moderno. También muestran cómo el cambio historicista que se operó en Ventura Rodríguez en torno a 1559-1560 producido en el mismo Valladolid, donde estaba desterrado, le convierte en el primer arquitecto español que entiende lo que es "restaurar" de la misma manera que lo entenderán los arquitectos de los siglos posteriores que se dedican a esta disciplina autónoma. Así consta en sus propios documentos para la fachada del Colegio de Santa Cruz, como se resalta y aprecia en sus planos.

La historia del proceso es bien conocida en su desarrollo documental por lo que remitimos a la bibliografía y a nuestras propias publicaciones al respecto[52]. Ante el estado de degradación del edificio el arquitecto Rodríguez elabora en abril de 1561 un plan de restauración y adecuación en el que propone recuperar (con copias idénticas) las cornisas y balaustradas de la fachada principal, totalmente deshechas por el paso del tiempo, modificando los huecos góticos abriéndolos y colocando en ellos ventanas y carpinterías más amplias e higiénicas dotadas de lenguaje romano y francés, –como así dice el contrato-, para potenciar el sentido clasicista del edificio del Renacimiento y regularizar también las dependencias, de acuerdo a las novedades aparecidas sobre iluminación natural y a un sentido racional de las distribuciones internas.

El Rector dudaba y pidió otro informe al arquitecto salmantino Juan de Sagarbinaga en abril de 1764, que resultó más económico y menos decorado, pero el definitivo lo redactará Manuel Godoy –desarrollado en julio de 1764, abril de 1765 y abril de 1766– en el que asumirá gran parte de las propuestas de su maestro Ventura Rodríguez, cuyas condiciones copia literalmente, y ofrecerá una aportación personal para la ordenación de las fachadas, todo con menor gracia que en los planos de don Ventura, aunque seguro que con su autorización.

De esta forma, parte de las coronaciones se recompusieron a *la identique*: molduras, cresterías, cornisas y distintas decoraciones. Los ventanales resultaron más pobres y distorsionadores del edificio original, que conocemos bien por lo retratos del cardenal toledano, pero que manifiestan dos aspectos de gran valor para entender a Rodríguez en este momento, en el que se caracterizará por el aprecio que otorga al clasicismo renacentista, al añadir las ventanas y balcones tardo-barrocos enalteciendo el sentido de "la unidad estilo de la Edad Moderna" del edificio y, como segundo aspecto notable, el utilizar el vocablo *restauración* en el mismo plano que titula *Delineación de la forma que deben tener las ventanas de las fachadas de los Cuartos principal, y segundo del Colegio mayor de Santa Cruz de esta ciudad de Valladolid, y de la en que se deberán restaurar las cornisas de sus fachadas*.

La consideración de respeto arqueológico de lo deteriorado llega al grado de especificar en el dibujo, por ejemplo, que la

> "Cornisa que debe correr en las tres fachadas de mediodía, levante y norte (...) [los] Modillones de la Cornisa de la fachada principal de los cuales es necesario poner nuevos los que se hallan quebrantado, y consumidos de las injurias del tiempo... Toro en que se necesita hacer lo mismo (...) Corona de dicha Cornisa en la forma que se debe poner; toda nueva, para que las aguas no penetren sus juntas (...) Basa de la balaustrada con la misma figura de juntas y trasdoses (...) Tejado que ha de vaciar sobre dicha basa (...) Cimacio de la balaustrada" (firmado y rubricado en Valladolid, en abril de 18 del 1761).

Hoy es imposible distinguir los originales de las copias, además de que el edificio sufrió nuevas restauraciones después. Dicha intervención representa, como ya hemos señalado, que al arquitecto le interesa una mínima intervención (aquí, en concreto en las ventanas) y que tiene ya una clara conciencia de la conservación de los elementos que considera constitutivos históricos del edificio.

La persistencia en la continuidad orgánica: fachada de la Azabachería en la catedral de Santiago de Compostela y otras obras

Según Navascués[53], Ventura Rodríguez restauró la fachada de Azabachería de la catedral de Santiago de Compostela que se encuentra en el lado norte del crucero, en la plaza de la Inmaculada o de la Azabachería. En realidad, se trata de un proyecto de rectificación de una portada diseñada en estilo Barroco exaltado.

Parece ser que la portada anterior románica (1122) fue eliminada en 1758 por ruina y tras un incendio. Lo que interesa destacar ahora es que parte de sus esculturas se recolocaron en la portada de Platerías y la nueva obra se encargó al maestro del templo Lucas Ferro Caaveyro, que empezó la construcción de la primera planta con el típico gusto barroco gallego, ayudado por su aparejador Clemente Fernández Sarela. Cuando iba muy avanzada la obra, y se habían esculpido las decoraciones y esculturas que iban a ir en ella, el Cabildo catedralicio pidió informes por no estar contento con su estado y con su "remate", quizá porque ya le interesaba el nuevo estilo clasicista que se estaba imponiendo en España, por lo que pidieron informes y nuevas trazas al Maestro de Salamanca y luego al maestro de Madrid, sin duda, Ventura Rodríguez, para que diera "las provisiones y disposiciones convenientes para que se corrija y concluya la obra", a quien ya, con su nombre explícito le pagaron, en 1765, 1.500 reales, "por el dibujo que hizo para corregir la fachada de la

52 Sobre el edificio del colegio, véase Cervera Vera, 1982; Martín González, 1983, 22-47; VV.AA., 1989 y Ordáx y Rivera Blanco, 1992. Sobre las obras del siglo XVIII, véase Rivera Blanco, 1987, así como los artículos de Sambricio, 1987, 17-22 y Villalobos Alonso, 1987, 37-46.

53 Navascués, 1983, 130.

Azabachería", que finalizaría Domingo Lois de Monteagudo, con algunas estatuas y decoraciones del maestro de Madrid, Máximo Salazar.

Lo nuevo se realizó en estilo tardo-barroco, buscando un mayor clasicismo y dando como resultado una obra híbrida que quedará concluida en 1767. Llama la atención que el proyecto de Rodríguez no eliminara toda la aportación de Caaveyro, si bien, se podría justificar por razones económicas porque ya estaba construida. La superposición de órdenes clásicos, con el toscano y el jónico, junto con las pirámides y los trofeos y otros detalles, marcan la visión más clásica que contrasta con el movimiento de la planta con sus entrantes y salientes y su juego de luces y sombras, maridando así dos etapas diferentes en una fachada, en la que constan dos medallones con las efigies de Carlos III y su esposa María Amalia de Sajonia. Las esculturas que también mezclan estilos representan, arriba, a Santiago Apóstol, entre los reyes orantes Alfonso III y Ordoño II y, debajo, en el centro del eje, la imagen de la Fe[54].

Se trataría, en suma, de una búsqueda del equilibrio entre lo realizado antes y lo aportado por el arquitecto madrileño, para enlazar con una modernización que difícilmente se consigue y de la que resulta un objeto un tanto extraño, pero que muestra la lucha ideológica que cabildo y arquitectos mantenían en este momento de incertidumbre respecto a la evolución de la arquitectura, momento complejo para el encuentro intergeneracional, como tantas veces ha ocurrido a lo largo de la historia.

Otras obras de Rodríguez requerirían un análisis detallado de sus criterios al intervenir en preexistencias. Fueron muchos sus proyectos e informes al respecto, como su aportación para acabar la catedral de Málaga, expresado el día 24 de junio de 1764, que apoyaba la solución que defendía el Maestro Mayor de la obra, Antonio Ramos, para rematar las cubiertas del edificio con un tejado de madera a dos aguas, que no se aceptó y que provocó la exposición de las bóvedas a las intemperie, lo que ha provocado que, aún en el año 2013, la Real Academia de San Telmo de Sevilla siguiera demandando que se aplicara esta solución. Rodríguez presentó[55] dos planos en los que se aprecia esta estructura que habría salvado de la humedad a la primera iglesia malacitana.

La rehabilitación de espacios para nuevas funciones y representaciones

Numerosos edificios en los que intervino Ventura Rodríguez precisaban transformar sus disposiciones o sus tipologías originarias para otorgar una nueva representación, más enfática y con un carácter más oficial. Entre ellos, destacamos su proyecto para el Transparente de la catedral de Cuenca (1752) **[il. 56, cat. 52-56]** que, aunque no fielmente realizado por sus seguidores, muestra perfectamente el salto que existe entre el modelo barroco de Narciso Tomé y este clasicista-académico[56], en lo que es una permanencia tipológica que no estilística, ahora resuelta con gran habilidad sobre un mínimo espacio[57].

Significaremos también las reformas que realizó en la iglesia de la Encarnación de Madrid (obra de fray Alberto de la Madre de Dios y Juan Gómez de Mora, 1616), que rehabilitó con un lenguaje clásico, con grades escultores y pintores según el estilo más moderno (1755-1767), pero manteniendo la tradicional planta en cruz latina. Otra aportación, fue la sustitución de una escalera conventual por una escalera imperial en el Palacio Real de Valladolid, entre el claustro plateresco de Luis de Vega , del siglo XV), y la capilla postherreriana de principios del siglo XVII, de manera que la nueva pieza concedió al antiguo palacio de los Reyes Austrias –originariamente del ministro Francisco de los Cobos– una nueva capacidad más acorde a los lujos de finales del siglo XVIII, a la que aspiraban

54 Para la bibliografía específica véase García-Alcañiz, 1989, 127-131.
55 Fernández Alba, 1983, 67-68.
56 Navascués, 1972, 11.
57 Barrio Moya, 1983, 259.



[il. 56] Ventura Rodríguez, *Capilla de San Julián y transparente en el deambulatorio*, h. 1756-60. Cuenca, Catedral de Santa María y San Julián. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

los Borbones en este momento, pero buscando el equilibrio entre lo nuevo y lo antiguo con fórmulas clásicas y las formas tipológicas tradicionales.

Pero más interesantes y creativos fueron otros proyectos del arquitecto madrileño para la Universidad de Alcalá[58]. El primero afectó a su propuesta para reconstruir, por ruina, una parte de la manzana cisneriana, donde trasladar lo más representativo de la institución, en el Colegio Mayor de San Ildefonso **[cat. 106-107]**. Levantado éste por el cardenal Cisneros a partir de 1499, conoció diversas reformas desde el siglo XVI que afectaron a su planta y alzado, con la nueva fachada de Rodrigo Gil de Hontañón, el patio de Santo Tomás, el patio Trilingüe, las escaleras y la nueva repartición de espacios. A finales del siglo XVIII era necesario reconstruir o restaurar varias partes del edificio, especialmente la capilla. Se realizaron varias consultas a diferentes expertos. Sin embargo, no fue hasta 1761, siendo rector Tomás Lorenzana y ministro de Gracia y Justicia, Alonso Muñiz (m. 1765), ex colegial de San Ildefonso, cuando decidió el Colegio Mayor solicitar informes y encargar el proyecto a Ventura Rodríguez, quién los entregó en marzo de 1762.

En ellos afirmó el mal estado de conservación de toda esta parte y propuso un nuevo edificio[59] con una monumental capilla que se ha relacionado por su planta de cruz griega con Sant'Agnese de Roma[60] y por su estructura de bloque, Castillo Oreja la vincula con la de los Padres Filipinos de Valladolid (1759-1760) **[cat. 69-70]**[61].

La propuesta consistía en ocupar el espacio meridional del Colegio, con un nuevo edificio en bloque de tres plantas y presentar la fachada hacia la plaza del Mercado (actual de Cervantes) encajando el edificio dentro del solar del Colegio Mayor, de manera que se conservaría todo el sector oriental y el eje central, dejando intactos la fachada de Gil de Hontañón, el claustro de Santo Tomás de Villanueva, el de Continuos, el Trilingüe y el Paraninfo, mostrando así cierto interés por las preexistencias más históricas en no mal estado de conservación entonces. El sepulcro del cardenal Cisneros se instalaría en el palladiano retrocoro tras el ábside de la nueva iglesia. La fachada del templo, tetrástila, con columnas exentas, rematada en frontón triangular y los cuerpos laterales con los extremos ligeramente avanzados con pilastras clásicas de tipo neo-herreriano, con relación clara con los aludidos Filipinos de Valladolid.

Los dibujos entusiasmaron a Antonio Ponz.[62] Ventura expresa aquí una innovadora tipología universitaria, contraria a la ordenación en ejes de patios sucesivos e iglesia en un lateral de Gumiel, típica de las universidades del Renacimiento y el Barroco, como en la universidad vieja y en los Colegios de Santa Cruz y de Santo Tomás de Valladolid, el Fonseca de Santiago o los Irlandeses de Salamanca. Se relacionaría en volúmenes con la antigua fachada y crearía un gran frente sobre la plaza Mayor, realizando, así, una imagen manifiesta del poder universitario sobre la ciudad.

El edificio nunca se construyó por la crisis que atenazaba a la universidad en este momento –especialmente a los Colegios Mayores que fueron prohibidos-, junto a que, en 1776, el Colegio Mayor de San Ildefonso quedó sin rentas ni bienes, durante el reinado de Carlos III (1759-1788) según Real Decreto de 21 de febrero de 1777. Pero se creó una nueva, llamada ahora Real Universidad, con sede en el incautado edificio de la Compañía de Jesús recién suprimida (1767), por lo que Ventura Rodríguez realizará (1777) los proyectos de adaptación a la nueva sede por encargo del Estado. El edificio del Colegio Máximo o Colegio de la Compañía de Jesús está situado en el lado nor-oriental de la ciudad, con fachada a la calle Libreros –cuya traza ha sido atribuida al padre Bartolomé de Bustamante[63]– y construido en el siglo XVII[64]. La rehabilitación debía considerar que sería la nueva sede de los estudios generales y de la universidad, y que contendría dependencias con viviendas para los colegiales, aula Magna, sala rectoral y un gran espacio para la biblioteca.[65]

Rodríguez afrontó aquí una intervención de restauración, de rehabilitación y de ampliación, pues había que sanear el estado del viejo edificio y adaptarlo a nuevas funciones. La obra la realizaría su discípulo Manuel Machuca

y Vargas, que llevó a cabo, entre 1779 y 1780, "los aumentos, la revisión de tejados y soleras, la transformación de una de las galerías del patio, el refuerzo de cornisas, jambas, etc."[66]. No se conservan las trazas del arquitecto, pero sí se puede colegir por los planos posteriores de 1860, que se levantaron para adaptar, de nuevo, el edificio a cuartel, una vez desamortizado[67]. En ellos se aprecian dos actuaciones: una intervención urgente para el "uso y servidumbre de la nueva Universidad y otra para su total perfección". Como analizó Tovar, una obra consistió en consolidar y reparar el antiguo colegio y otra en ampliar en la huerta, con parecidas proporciones, las dependencias necesarias para cumplir la funcionalidad moderna de la institución naciente. Se rehabilitaron los antiguos espacios, se mejoró el enlace con la iglesia y, en el claustro cuadrado antiguo y en el espacio vacío de las huertas, se construyó a eje otro gran claustro rectangular, separados ambos por una magna escalera regia con estancias a los lados, donde se situaron la biblioteca, el aula magna y once aulas más, todo con proporcionalidad y con rigor clásico.

Todo lo nuevo contaría con las características de la arquitectura clásica española, a tono con el antiguo edificio, considerando su porte clasicista-barroco al adecuarlo a un clasicismo más contenido. Solo la gran escalera marcaría el cambio de rango hacia lo ostentoso, como clave comunicacional entre patios, iglesia y fachada. No debe olvidarse que por ella y en el aula magna se celebraban ahora los más notables actos de la universidad.

En definitiva, un proyecto de rehabilitación buscando ahora nuevos espacios de representación para un edificio que apenas cumpliría su misión durante un escaso medio siglo, pero que muestra cómo nuestro gran arquitecto supo, con maestría, aprovechar construcciones preexistentes y dotarlas de un nuevo carácter y decoro.

58 Véase una explicación más detallada en este mismo catálogo, Rivera Blanco, 326-329.

59 Tovar Martín, 1994, 250. Planta del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares.

60 Chueca, 1983, 18.

61 Reese, 1976, I, 178-179; Peset y Peset, 1974, 342-345; Sambricio, 1981; Castillo Oreja, 1982, 114-118; Tovar Martín, 1994, 249-259; González Ramos, 2006, 430-435 y 457-467; Crespo Delgado en Castillo Oreja, 2008, 350-353 y Rivera Blanco, 2013, 80.

62 Ponz, 1772, I, 287.

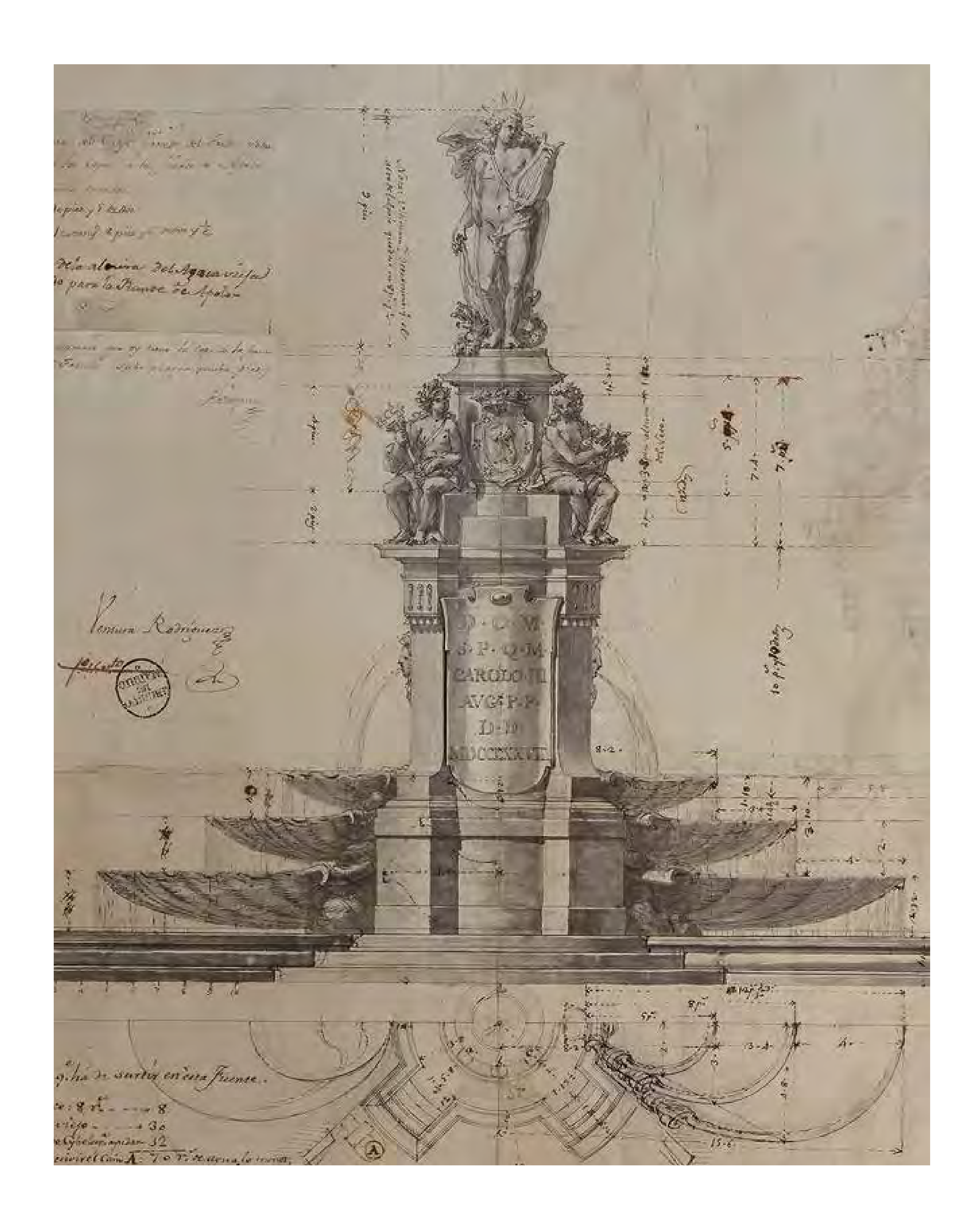
63 Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1967.

64 Tovar Martín, 1982, 185-238; Tovar Martín, 1989, 25 y Tovar Martín, 1994, 36-47 y 249.

65 Tovar Martín, 1994, 37-48.

66 Idem, 42.

67 Tovar Martín, 1994, 272-279. Los planos para la con versión del antiguo Colegio de la Compañía en cuartel militar se encuentran en el Servicio Histórico Militar (Madrid), Cat. 1.251, Sig. S-M-1-13. Rivera Blanco, 2014, 175-193.


S·P·Q·M·
AVG·P·P·
Ventura Rodriguez

Apolo en la villa o de las fuentes monumentales en la cultura arquitectónica del siglo XVIII

Adrián Fernández Almoguera

"Cavamos un fecundo lecho en el río, traemos el agua de los mares por caminos artificiales, invocamos el comercio de las cuatro partes del mundo [...] La felicidad brota por todas partes; las fuentes refrescan las plazas públicas y dan de beber a los caballos de Apolo que, buscando aplacar su sed, se acercan a las puertas de la ciudad."

Claude-Nicolas Ledoux[1]

In *aqua felicitas:* el monumento hidráulico en el siglo de la utilidad pública

En el marco de las transformaciones artístico-sociales que trajo consigo la Ilustración europea, la construcción de un nuevo pensamiento arquitectónico centró gran parte del debate intelectual internacional. En el contexto de una Europa abrumada por el redescubrimiento de la Antigüedad, las nuevas y radicales teorías político-económicas dieron un nuevo impulso a las obras públicas, entendidas como piezas clave del progreso social. Sobre la estructura tambaleante de un régimen antaño incuestionable, nació una novedosa fe, con su culto y templos correspondientes, en un nuevo orden para la humanidad auspiciado por la mejora de las comunicaciones, el desarrollo de la producción agraria e industrial, y el fomento de las artes. En este contexto, la arquitectura civil y las obras públicas se situaron en el centro del discurso progresista de los poderes públicos, conscientes de las nuevas necesidades que demandaba la incipiente sociedad urbana de la Ilustración.

Dentro del fenómeno global de secularización del pensamiento arquitectónico del siglo XVIII, arquitectos e ingenieros se convirtieron en los nuevos guías espirituales de esta fe en el progreso impulsada desde los principales salones y ministerios de la Europa culta del setecientos[2]. Para todos los objetivos establecidos por los fieles a esta flamante creencia, los monumentos hidráulicos se revelaron como un elemento de vital importancia. No en vano, el proyecto fisiócrata defendido por las élites del continente necesitaba de pozos y acueductos para regar los campos, de canales y puertos para transportar las mercancías, y de fuentes, muchas fuentes, para limpiar, ordenar y dar vida a los caóticos y sucios centros urbanos de las emergentes ciudades-capital del viejo continente. Sobrepasadas las fronteras de una sociedad cada vez más global, las propuestas en materia de arquitectura hidráulica viajaban a través de los tratados, la prensa, y los contactos internacionales entre artistas formados en los ambientes de Roma, Londres o París. El siglo XVIII definió, así, una novedosa y muy explícita relación entre arquitectura pública, poder, y sociedad, relación que iba más allá de los clásicos símbolos áulicos como el palacio o la plaza real. El poder monárquico de la Ilustración, consciente del imparable proceso de transformación cultural de esta época, selló en el siglo XVIII un pacto por el cuál frente al ciudadano, el rey se debía manifestar con nuevas

1 Ledoux, 1804, 56. Sobre el tratado de Ledoux y la importancia del agua en el mismo ver Rabreau y Massounie, 2006, 224-236 y 342-357.

2 Ver Picon, 1988 y Rykwert, 1991.

Ventura Rodríguez, *Fuente de Apolo o de las Cuatro Estaciones, Planta y alzado* (detalle), 1777. Madrid, Museo de Historia de Madrid.

formas arquitectónicas. Así pues, en la época en la que comenzaba a definirse una opinión pública tal y como la entendemos hoy, los canales, los acueductos, los paseos o las fuentes monumentales fueron expuestos a la ciudadanía como símbolos del poder benefactor de una monarquía forzosamente renovada frente a una crítica científica y racionalista cada vez más exigente[3].

Y es que todas las grandes capitales europeas del siglo XVIII adolecían del mismo mal: la dificultad de encontrar agua salubre y en abundancia, lo que la convirtió en una cuestión pública continuamente debatida por arquitectos, juristas, mandatarios y filósofos. En una Francia donde la riqueza nacional se entendía como la unión entre lo que se producía y lo que se era capaz de comerciar, la importancia del agua para el desarrollo económico fue a menudo destacada por los promotores privados de obras públicas[4]. La ciudad-capital ideal de la Ilustración, entendida cada vez más como una referencia cultural común a partir de la cual extraer un proyecto real e individualizado, necesitaba desesperadamente ríos de agua para el embellecimiento de sus plazas, el mantenimiento de sus paseos y jardines, el saneamiento de sus hospitales, y la purificación de su aire[5].

Los monumentos hidráulicos interesaron al común de los actores de la sociedad burguesa de la Ilustración, ganando una importancia desmedida en el discurso científico de una época en la que

> "de todos los proyectos que se pueden formar para ilustrar una ciudad, ninguno hay más glorioso para los autores, ni merece más los favores del príncipe y los elogios del público, que aquellos que tienen por objeto la extensión del comercio, el progreso de las ciencias, y la felicidad de los pueblos"[6].

Y es que en la concepción de monumentos hidráulicos se unían varios principios esenciales de la cultura ilustrada; la reflexión arquitectónica aplicada al desarrollo económico y social, el embellecimiento y equipamiento de la ciudad-capital y, sobre todo, la ansiada ordenación del territorio[7]. De este modo, estos monumentos se inscribieron dentro de una profusa investigación sobre la naturaleza de los elementos y su posible uso en la construcción del nuevo orden social. La lucha contra el fuego, el dominio del aire, el control del agua, y el uso pragmático de la tierra protagonizaron, en el siglo XVIII, las digresiones de innumerables protagonistas de las altas esferas culturales europeas[8]. Para muchos, la unión artística entre la piedra y el agua bajo la forma de una fuente se revelaba como un monumento a la totalidad del conocimiento humano puesto que, como diría Plinio el viejo, "hay piedras en las que toda la gloria de la naturaleza está concentrada, por lo que una sola piedra basta a ciertos hombres para poseer la contemplación suprema y absoluta de la naturaleza"[9].

En un tiempo donde el conjunto de los elementos físicos comprendidos entre las profundidades volcánicas y la inmensidad de la bóveda celeste eran examinados con una mirada radicalmente moderna, el dominio del agua se convirtió en un deseo compartido por todos aquellos que querían robar a la naturaleza sus secretos y formas para concebir un nuevo mundo. Obsesionados por la construcción de espacios e instrumentos para custodiar y estudiar las plantas, los minerales o las estrellas, el desarrollo de una arquitectura capaz de dominar el poder de las aguas sobre la tierra adquirió para muchos un carácter iniciático. Así, Claude-Nicholas Ledoux, al hablar del origen casi cósmico de su ciudad ideal en Chaux insistía al decir que

> "el autor de la naturaleza compuso el universo a partir de la unión de los átomos: el caos se desarrolló, y cediendo al mundo el espacio, organizó la bóveda azulada, y cavó la profundidad de los mares [...] La

3 En cuanto a la relación entre opinión pública y arte en el siglo XVIII, veáse Henry y Rabreau, 2011.

4 Archives Nationaux de Paris, O^{1}, 1595, n. 328. Texto impreso por los hermanos Périer en 1777 destacando los beneficios sociales y económicos de su proyecto de construcción de fuentes para París. En Patte, 1765, 28, el autor celebra la construcción en Reims de un depósito y doce fuentes para celebrar a un rey "que no deja nunca escapar la ocasión de mostrarse como el padre de sus pueblos".

5 Etlin, 1977, 123-134.

6 Extracto de la *Mémoire sur l'etablissement des fontaines publiques dans la ville d'Amiens* (1749) y citado en Rabreau y Massounie, 2006, 344.

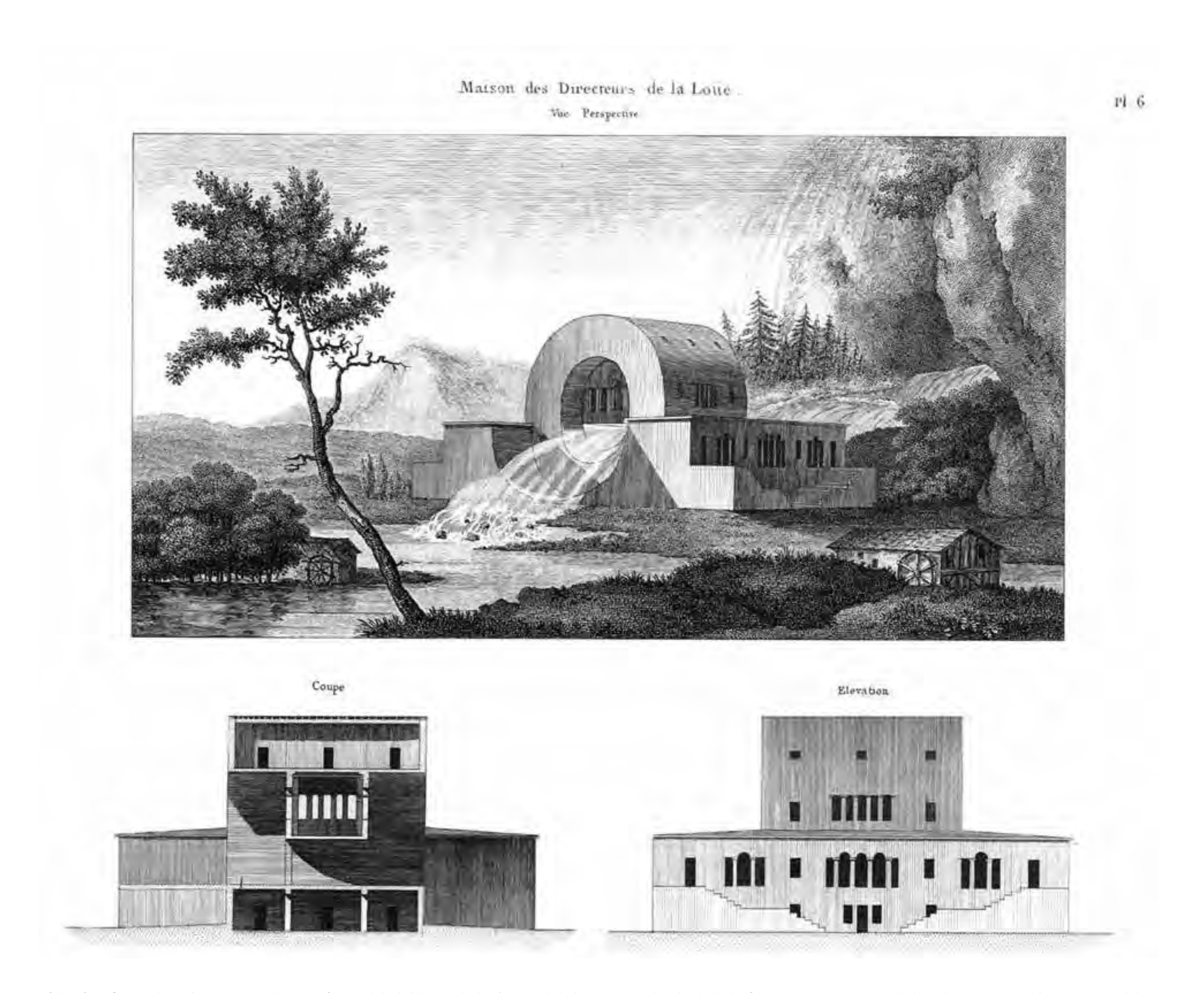
7 Pinon, 1986, 41. Sobre la ordenación del territorio en la España ilustrada ver Sambricio, 1991, 29-61.

8 Brunon, Mosser, Rabreau, 2004.

9 *Idem*, 379.

10 Ledoux, 1804, 69.

11 Crespo Delgado, 2008, 36-44.



[il. 57] Claude Nicolas Ledoux, *Casa del vigilante de la fuente del rio Loue en la ciudad de Chaux,* c. 1775, publicado en *L'architecture considerée sous le rapport de l'art*…, 1804. París, Bibliothéque nationale de France.

fábula nos dice que una gota de leche escapada del seno de Juno produjo la Vía Láctea. Aquí, es una gota de agua suspendida en el aire la que, cayendo, adquiere un valor progresivo y funda la ciudad de Chaux"[10]. Metrópoli entendida como una utopía posible donde la arquitectura hidráulica y las fuentes monumentales adquirieron un rol fundacional **[il. 57]**.

A partir del estudio conciso de los elementos que componían el universo, de las capacidades materiales de la roca, o del poder de erosión del agua, el creador ilustrado, guiado por la mano invisible de la *res publica,* se concentró en otro gran leitmotiv de su tiempo: la transformación de un paisaje natural que se encontraba en pleno redescubrimiento. Este cambio, que en España marcó la proliferación de nuevas poblaciones e infraestructuras de comunicación y riego, fue testimoniada por numerosas "descripciones" o "viajes pintorescos" que, como el de Antonio Ponz **[cat. 86-87]**, dieron buena cuenta de esa ansiada dominación de la naturaleza que obsesionó a los nuevos apóstoles de la fe laica en el progreso ilustrado[11]. Símbolos de un prestigio internacional auspiciado por el contexto paneuropeo de renovación de los usos y las formas de la arquitectura civil, los monumentos hidráulicos se convirtieron en una ambición de primer orden para los principales arquitectos de la época.





[il. 58] Luis Paret, *Fuentes públicas de la Taconera y de la Plaza de la Fruta en Pamplona*, 1788. Pamplona, Archivo Municipal de Pamplona,

Así pues, mientras que en Francia los proyectos para la construcción o restauración de acueductos públicos (antiguos o modernos) se multiplicaban, Luigi Vanvitelli erigía cerca de Nápoles el famoso acueducto carolino y Ventura Rodríguez construía su célebre acueducto de Noáin, acabado en 1782, y que debía abastecer de agua a numerosas poblaciones navarras hasta llegar a Pamplona **[il. 58, cat. 150]**[12]. Este último ejemplo, juzgado ya en 1790 como "empresa digna de la verdadera antigua Roma", fue bastante representativo puesto que, más allá del regio ejemplo vanviteliano, Ventura Rodríguez se ocupó de una obra de verdadera utilidad pública que sería culminada con el conjunto de fuentes monumentales trazadas poco después por Luis Paret[13]. El propio pintor, hablando de dichas fuentes, diría que estas obras "debían dar a la posteridad la más feliz idea del estado de las bellas artes cultivadas en España en la presente época"[14].

Esta idea de transmitir a la posteridad un mensaje cultural y político basado en la imagen de una edad de oro reflejada en la belleza y utilidad de las obras públicas, abundó en los discursos creativos de los monumentos del agua. Con la evocadora imagen del Imperio romano como modelo, la Europa del siglo XVIII, que agotó hasta el último recurso de la Antigüedad para la reforma de su propia cultura artística, se inspiró del legendario desarrollo urbano e infraestructural de Roma para ejemplificar una renovación cultural e histórica materializada a través de la arquitectura civil à l'antique.

12 Sobre el acueducto e Noain ver *Fernández Alba,* 1983, 177-180. Sobre los acueductos, la *Encyclopédie* francesa defendía, de manera reveladora, que en ellos se veía "la grandeza y la decadencia del pueblo que los ha construido" siendo monumentos "capaces de marcar la admiración más poderosa" a ojos del ciudadano.

13 Citado por Yarnoz, 1994, 22-23.

14 Estas fuentes, cuyo emplazamiento ya fue recomendado por Ventura en 1782, fueron trazadas en esa misma década junto con otras para la villa de Bilbao. Ver Morales y Marín, 1997, 227 y ss.



[il. 59] Giovanni Battista Piranesi, *Tabla topográfica de los antiguos acueductos de Roma*, *en Antichità Romane*, tomo I, 1784 (primera edición de 1756). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

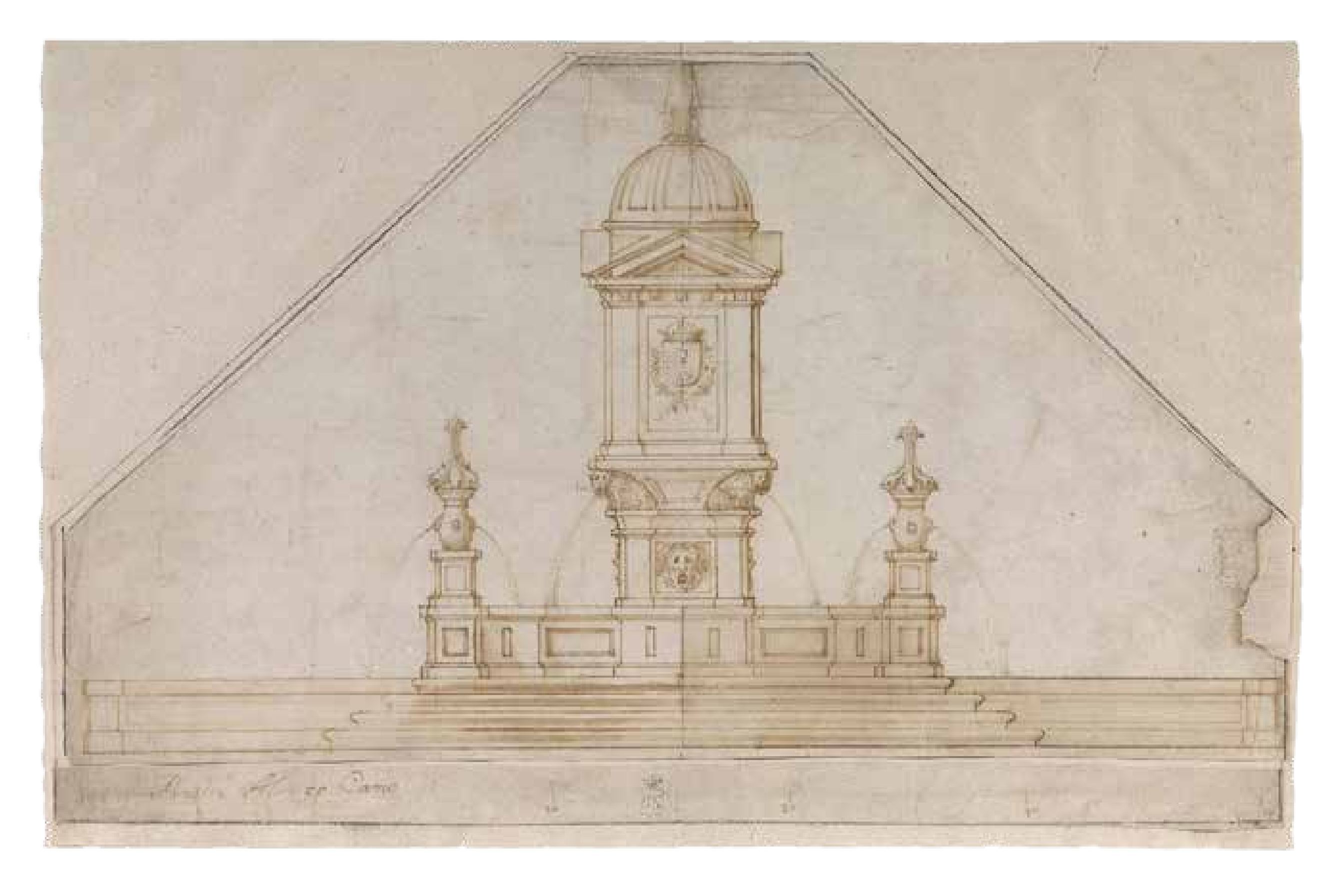
Todas las grandes potencias europeas de la época quisieron emular la grandeza de esa Roma que había marcado el continente con sus infinitas obras públicas. En el tiempo en el que Piranesi descifraba y difundía a gran escala las claves de los grandes hitos arquitectónicos de la antigua Roma **[il. 59]**, los arquitectos como Ventura Rodríguez construían nuevas cloacas máximas, nuevas *Metae Sudans* y nuevos foros públicos para una Europa urbana en plena ebullición. De este modo, los monumentos del agua constituyeron una cadena que, a ojos de la cultura ilustrada, metaforizaba la estructura del nuevo estado protector de las artes e impulsor del desarrollo económico. El poder político se amparó en ellos más que nunca para construir un sistema que desde la periferia al centro, desde la inmensidad de los campos al corazón de la ciudad-capital, favoreciera la fluidez del agua como símbolo de la riqueza y prosperidad nacionales.

Así, el reformismo de la Ilustración, obsesionado con el dominio de la naturaleza y el desarrollo de la cultura urbana, se sirvió de la arquitectura del agua para desarrollar el proceso de ruralización de la ciudad y urbanización del campo. Como símbolo de la nueva cultura de poder entendida como algo centrípeto, los monumentos hidráulicos contribuyeron, junto con el desarrollo de las nuevas vías de comunicación terrestres y acuáticas, a la convergencia de las fuerzas naturales del estado hacia la capital, hacia esas ciudades enfermas de las que hablaba Francesco Milizia y que necesitaban urgentemente una transfusión de sangre limpia de agua cristalina y pública **[il. 60]**.

En esta época de profuso desarrollo del conocimiento cartográfico, los acueductos y canales se convirtieron en el puente necesario entre el medio natural y el espacio urbano. En este ámbito, revestido de una laica sacralidad, las fuentes monumentales significaban la culminación de un proceso global de reinterpretación de la relación entre los poderes central y periférico, entre ciudad y medio rural. En tal desesperada búsqueda de vuelta al origen natural de las cosas, donde la arquitectura se ocupó de cabañas primitivas y columnas excavadas en la roca, no se podía encontrar la felicidad pública sin verdor, ni agua, ni hablar de ciudad-capital sin arboles, ni fuentes. Así lo creyeron y defendieron aquellos que desde los cenáculos intelectuales como las sociedades de Amigos del País, promovieron un acercamiento del hombre ilustrado a la naturaleza, implantándola en el corazón de la ciudad. Fue así como gabinetes mineralógicos, museos de historia natural o jardines botánicos se convirtieron en las principales referencias arquitectónicas de la ciudad europea que transitaba del modelo real al modelo burgués.

Los monumentos hidráulicos, encargados de asegurar la abundancia de agua para la ciudadanía, abasteciendo, purificando, y embelleciendo sus espacios más representativos, devinieron entonces el emblema de una humanidad convencida de su poder, y poseedora del valioso instrumento de la razón suprema. Fue este dogma racional el que empujó al ingeniero Agustín de Betancourt a afirmar que las infraestructuras del Canal de Aragón daban una "idea sublime de las fuerzas y la superioridad del hombre"[15]. Dicho instrumento racional, dotado también de una mística espiritualidad, debía permitir la corrección de la naturaleza en beneficio del progreso científico, artístico y humano. No por casualidad, el campo de las grandes obras hidráulicas ilustradas fue un terreno fértil para la utopía social. En la Francia donde Claude-Nicholas Ledoux soñaba con la construcción de un microcosmos social en torno al medio acuático de su ciudad ideal, la masa de proyectos sometidos al juicio de los poderes públicos alcanzó a menudo "lo improbable, lo ilusorio"[16]. Esa conciencia de nuevo creador universal capaz de imponer sus reglas a la naturaleza contribuyendo a la transformación del país se dio también en España.

15 Crespo Delgado, 2008, 53.
16 Pinon, 1986, 41. Sobre Ledoux y Chaux ver Massounie, 2016.
17 Vigo Trasancos, 1992, 108. Así Mismo Sambricio, 1991, 67-101 y 507-513.
18 Cámara Muñóz, 2005, 133 y ss.
19 Capel, Sánchez, Moncada 1988, 217-251.
20 Sobre la incipiente importancia de la arquitectura en la esfera pública del siglo XVIII ver Wittman, 2007 y Rykwert, 1991.



[il. 60] Juan Gómez de Mora, *Fuente de la Plaza de la Cebada en Madrid*, c. 1616. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Bajo los auspicios del reformismo borbónico, Carlos Lemaur, ingeniero francés autor del *Discurso sobre Astronomía o introducción al conocimiento de los fenómenos astronómicos, sus leyes, su causa y su aplicación a los usos de la vida civil* (Madrid, 1762), propuso la construcción de dos larguísimos canales en cuyo cruce se erigiría un inmenso obelisco en honor de Carlos III, al que los mejores ingenieros del mundo "acudirían cada año en peregrinación"[17]. Los ingenieros como Betancourt o Lemaur, artífices del mágico proceso por el cual el agua que fluía en las montañas podía brotar en abundancia en el centro de las ciudades, ocuparon un puesto de honor en la reforma de las artes de la Ilustración. Durante el siglo XVIII, numerosas academias se fundaron en las principales capitales europeas para asegurar la formación de los ingenieros y extender el aprendizaje de la arquitectura hidráulica, una materia presente en la mayoría de tratados de arquitectura civil de la segunda mitad de la centuria[18].

En España, tanto desde la Real Academia de San Fernando, como desde las otras instituciones de formación para arquitectos e ingenieros, se defendió la importancia del conocimiento de esta disciplina y de su uso para el progreso del país[19]. No olvidemos que, en este sentido, la Ilustración acentuó con fuerza la radical transformación de la función social del arquitecto, entendido ahora esencialmente como un artífice indispensable para el correcto funcionamiento de la maquinaria estatal. De estos profesionales fundamentales para el desarrollo del proyecto político global del siglo XVIII, se esperaba cada vez más un alto conocimiento técnico y teórico del arte de construir, así como una gran capacidad de gestión administrativa y burocrática de la "cosa pública"[20]. Por su parte, los poderes públicos españoles inspirados por las novedades venidas de Francia o Inglaterra, y representados por personalidades de la talla de Floridablanca o Jovellanos, emitieron

numerosos textos donde manifestaron su total fe en las obras públicas como impulso de la economía, de la salubridad, y del buen aspecto del conjunto de la nación **[il. 61]**.

La élite político-cultural española también soñó con un progreso nacional en el que los monumentos hidráulicos fueran protagonistas de un paisaje que, a ojos de Gaspar Melchor de Jovellanos, debiera ser "hermoseado y perfeccionado por la mano del hombre" y marcado por el "admirable espectáculo de los monumentos de la industria humana"[21]. Fue entonces cuando, autoproclamados herederos de un largo proceso de renacimiento cultural interrumpido por los "delirios y horrores" del siglo precedente, los intelectuales y artistas de la segunda mitad del XVIII difundieron la idea de una nueva etapa histórica para el Imperio español bajo el reinado del augusto rey Carlos III[22]. Esta continuidad simbólica entre el Imperio romano y la España de la Ilustración utilizó a menudo la arquitectura pública como pretexto y ejemplo del supuesto renacimiento nacional. En su célebre viaje **[cat. 87]**, Antonio Ponz plasmó la nueva mirada hacia la Antigüedad española que, dentro del contexto generalizado de descubrimiento y reinterpretación de la arquitectura del pasado, debía servir como guía y modelo para la construcción, literal y metafórica, del nuevo estado[23].

Del mismo modo que en Francia proliferaron los esfuerzos y proyectos para restaurar los monumentos hidráulicos de la Galia, en España se propuso el estudio y la restauración de varios monumentos de la Hispania romana. En este despertar de la nación a la luz del redescubrimiento de su gloria antigua, los ilustrados como Ponz no dudaron en atribuir a la arquitectura y a los grandes arquitectos de su tiempo un papel de restauradores de las artes en base a la recuperación de los usos y las formas de "todas esas cosas que quedaron como abandonadas y olvidadas por muchos siglos con la decadencia del Imperio romano"[24].

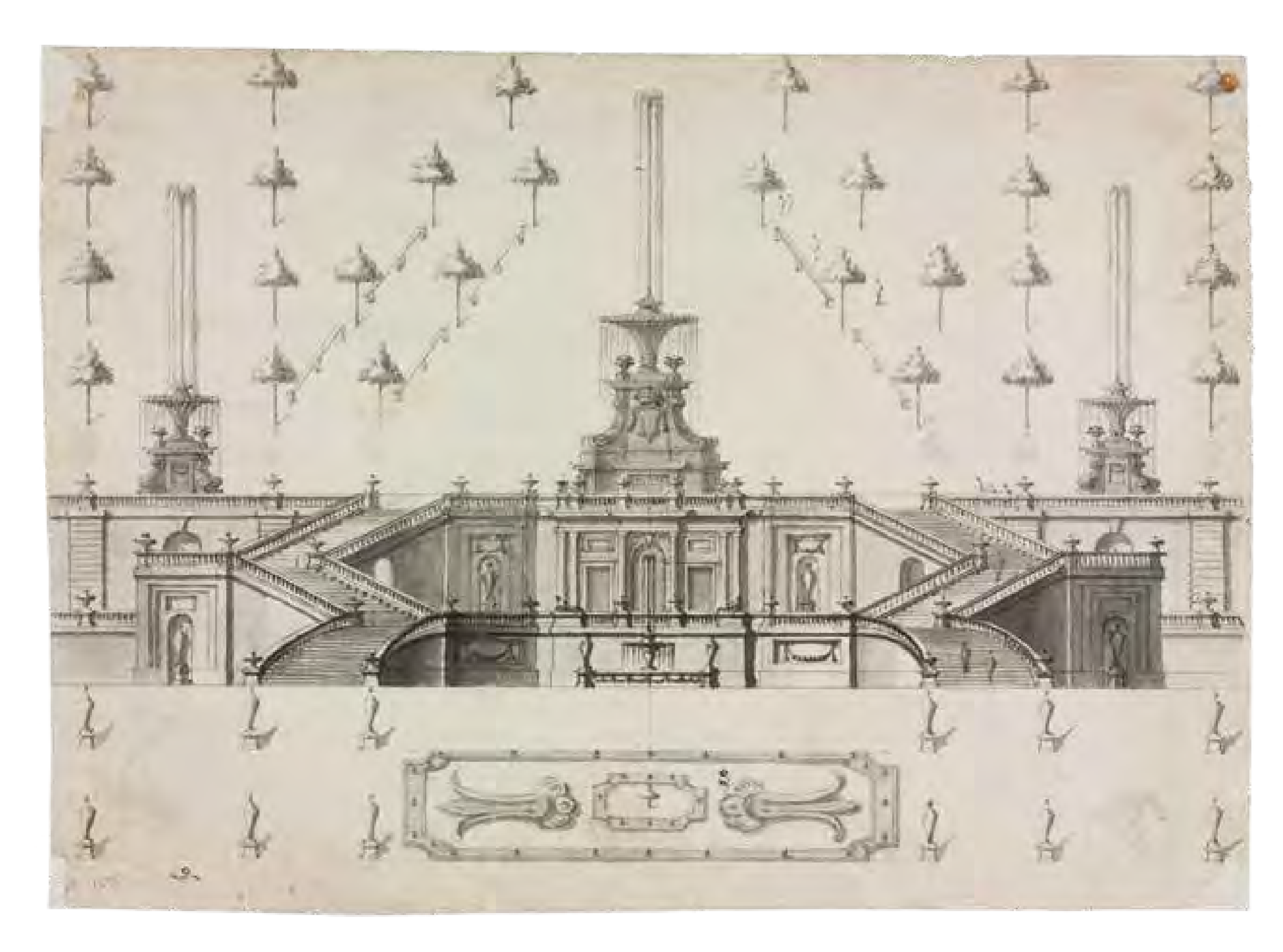
Así pues, en el contexto internacional de difusión de la arquitectura civil como base del progreso y símbolo de las transformaciones sociales de la Ilustración, la grandeza de la Antigüedad clásica sirvió como modelo para que los monumentos hidráulicos ocuparan una destacada centralidad en el debate de la renovación artística del siglo XVIII. De la mano de ingenieros y arquitectos, emisarios del mensaje político impuesto por los poderes públicos y culturales, los acueductos, los canales, y las fuentes sirvieron en la Ilustración como pretexto para una vasta reflexión intelectual en la cual, guiadas por la luz de una Antigüedad mitificada, las artes reunidas se pusieron más que nunca al servicio del progreso común de la sociedad.

Ac ornamento público: la fuente monumental como objeto arquitectónico en la esfera artística de la Ilustración

Durante el Siglo de las Luces, la fuente monumental fue la protagonista absoluta de la reinterpretación artística de los monumentos hidráulicos. En una época marcada por la transición entre lo privado y lo público, entre el imperio de la individualidad y la hegemonía de la colectividad, la fuente como monumento arquitectónico vio extendidas sus funciones más allá de la tradicional esfera cortesana[25]. Inspirados por la fama de las grandes fuentes públicas de Italia, las voces en contra del privilegio exclusivo de los monumentos del agua por parte de las élites se alzaron con fuerza creciente a lo largo del siglo XVIII.

Así, poco antes de la Revolución, se publicaban abiertamente textos que afirmaban "ser de la grandeza de reyes y príncipes el abrir sus palacios al pueblo, y el permitir al publico de admirar la belleza de sus jardines mientras se

21 Crespo Delgado, 2008, 89.
22 *Idem*, 315-346.
23 Sobre la arquitectura antigua como estrategia política de la Ilustración ver Lemerle, 2010, 31-39.
24 Crespo Delgado, 2008, 110.
25 Blondel, 1757, VII, 602 y ss. distingue claramente entre el orden "alegórico o simbólico, que se hace en la decoración de jardines de propiedad, tal y como se ve en Versalles, y el de esas fuentes monumentales destinadas al embellecimiento de las plazas públicas".
26 Guyot, 1784, 541.
27 En cuanto a las fuentes públicas del Madrid del siglo XVII, ver *Tovas,* 1986, 116-124.
28 Sobre la naturalización del espacio público urbano en el siglo XVIII ver Rabreau, 2005.
29 En cuanto a la adaptación de este modelo a los palacios españoles del siglo XVIII ver Sancho, 1994 y Añón, 1988, en Sambricio, 1988, 129-175.
30 Blondel, 1754, III, 46.



[il. 61] Ventura Rodríguez, *Escalinata y fuentes para un jardín*, (detalle), c. 1736-1742. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

pasea"[26]. A pesar de que tanto en Francia como en España se construyeran en el siglo XVII fuentes públicas de cierta relevancia, la concepción en ambos países de grandes fuentes monumentales durante el Antiguo Régimen fue, a diferencia de lo que ocurría en Italia, algo generalmente ligado al ámbito privado de la realeza[27].

De igual manera, la *promenade* entendida como comportamiento social y como espacio físico para la sociabilidad en la ciudad fue, fuera de Italia, un privilegio de las élites circunscrito a los dominios reales hasta que la secularización ilustrada la convirtió en un fenómeno social de gran éxito en la Europa urbana del siglo XVIII[28]. Así pues, la fuente monumental inserta en una perspectiva de verdor natural estuvo tradicionalmente restringida a un tipo de jardín real que, siguiendo el modelo francés, se aplicó sobretodo a los principales palacios europeos **[il. 62]**[29]. En el crepúsculo de la sociedad gobernada por reyes de derecho divino, el beneficio privado del agua, el verdor y el aire puro se introdujo en la larga lista de privilegios reclamados por el ente público a los estamentos privilegiados. Cuando el debate científico sobre la salubridad urbana se unió a la crítica empírica de los filósofos, la cuestión de la fuente monumental se convirtió en una preocupación común y en un símbolo de la transformación del privilegio individual en un derecho colectivo.

De igual modo, para los creadores del siglo marcado por la ansiada *aequa potestas* artística, la construcción de fuentes monumentales proponía un terreno fértil para la unión de las tres artes mayores en estos objetos celebrados como "un espectáculo que divierte al pueblo y satisface a los extranjeros"[30]. Si el arquitecto era generalmente encargado de la traza del monumento, los escultores, jugando con los efectos del agua y la

combinación de materiales, aportaban una dimensión pictórica a estos conjuntos en cuyo interior se empleaba toda la pericia técnica de la ciencia hidráulica moderna. La fuente, comprometida entre la ornamentación urbana y el servicio al público, sirvió también para la experimentación y estudio de los materiales y sus usos arquitectónicos.

Ya en 1769, Pierre Patte enumeró los respectivos inconvenientes de los distintos materiales empleados en estos monumentos destinados a luchar contra el desgaste de los elementos físicos y del permanente uso de los ciudadanos[31]. Por su parte, Jacques-François Blondel insistía en la necesidad de componer las fuentes "de manera mas grave, de incluir menos escultura, y solo emplear materiales durables tal y como vemos en las plazas públicas de Roma" que consideraba como las más perfectas por sus materiales recuperados de la Antigüedad[32]. Como ya se dijo antes, la Ilustración fue un tiempo de profusa investigación de las materias primas que poblaban un paisaje en pleno redescubrimiento, y de las cuales interesaba tanto la formación como la resistencia a las leyes físicas.

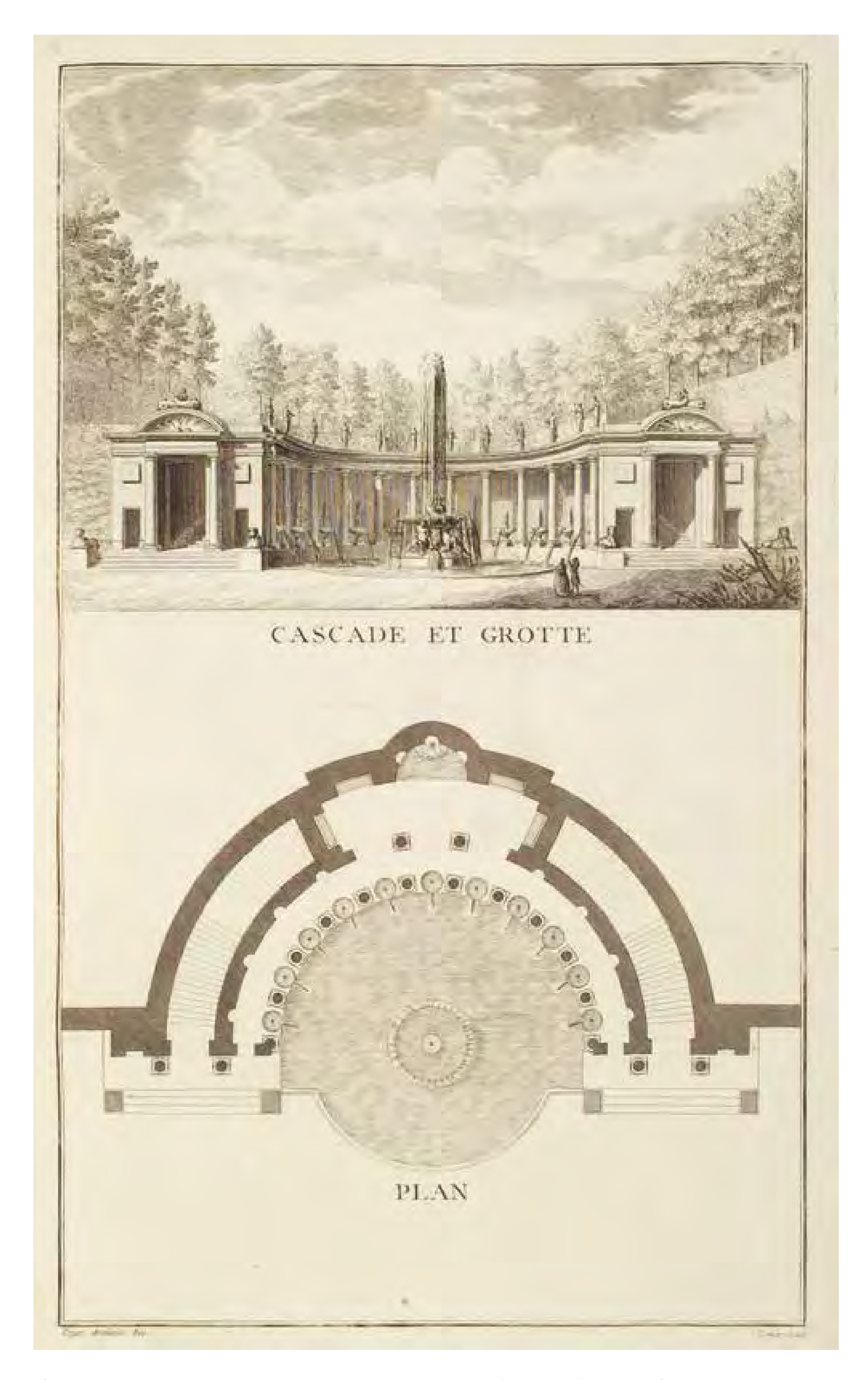
Los arquitectos de la Ilustración manifestaron a menudo su interés por esta corriente científica, llegando Blondel a recomendar a los arquitectos de su escuela las lecciones de historia natural, física, química y geología que se impartían en otros centros de París[33]. Esa transmutación mineral observada en el medio natural acabó por aplicarse a la arquitectura monumental de las fuentes, para las que los arquitectos robaron a la naturaleza las formas inacabadas y salvajes evocando la acción del agua sobre la piedra y escribiendo una micro historia natural sobre la arquitectura viva[34]. La primacía de lo arquitectónico sobre todas las formas parecía ahora indiscutible, lo que llevó a Ledoux a afirmar que "el hombre de genio hará con la piedra y el barro cien casas que permitirán los placeres de la variedad [...] rival del dios que creó la masa redonda, habrá hecho más que él, la habrá desbastado"[35].

No es sorprendente que en este periodo de desintegración del sistema vitruviano, el debate arquitectónico sobre las fuentes girara a menudo en torno a la elección del orden más conveniente para estos monumentos. Blondel, fue el primero en ilustrar la *L'architecture hydraulique* (París, 4 vols., 1737-1753) de su amigo Bernard Forest de Bélidor, y que en su propio *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments* (París, 6 vols., 1771-1777) criticaba la relación entre orden y decoración en las fuentes modernas, defendía para éstas la conveniencia del orden toscano[36].

Por su parte Francesco Milizia, en su crítica a la Fontana de Trevi, decía que "la conveniencia no parece observarse haciendo elevar sobre una base tan rústica como una roca, un orden tan elegante y noble como el corintio"[37]. Esta cuestión de conveniencia del orden al uso del monumento no tardó en provocar una hibridación entre la inspiración natural y la forma arquitectónica. Ya desde que Jean-François de Neufforge publicara su *Recueil élémentaire d'architecture* (París, 6 vols., 1757-1768), las superficies que imitaban las formas de una naturaleza petrificada en las fuentes se multiplicaron. Estas hibridaciones se producían también mediante los efectos de *non finito* y la inclusión de elementos naturalistas recuperados del repertorio manierista y barroco tales como plantas acuáticas, veneras, o rocas.

En este progresivo abandono de los órdenes clásicos hacia formas asimiladas con lo primitivo o lo puramente natural, la multiplicación y difusión a mayor escala de nuevos *recueils d'architecture* a finales del siglo XVIII jugó un papel fundamental. Así, en su *Nouvelle iconologie historique* de 1768, Charles Delafosse actualizó a Cesare Ripa proponiendo todo un nuevo abanico de formas arquitectónicas aplicadas a monumentos hidráulicos. Atribuyendo nuevas formas arquitectónicas a conceptos como el caos, el aire, o el fuego, Delafosse impuso para la cultura de los monumentos acuáticos los modillones rústicos, las rocas artificiales, las esculturas de bestias marinas y sobre todo, un nuevo y revolucionario "orden hidráulico" de inspiración piranesiana.

31 Patte, 1769, 31-34.
32 Blondel, 1771, II, 403.
33 Blondel, 1754, III, 56-58.
34 Mosser, 1983, 53-74.
35 Massounie, 2009, 151 y Ehrard, 1963, 199-210.
36 Blondel, 1754, III, 41-49 y planchas XII-XV.
37 Milizia, 1771, 441 y ss. La versión original del texto en italiano se publicó en Roma en 1768 y fue traducida en parís por Jombert en una primera edición de 1771.



[il. 62] Marie-Joseph Peyre, *Planta y elevación de una gruta y fuente*, publicado en *Oeuvres d'architecture,* pl. 16, 1765. París, Bibliothéque nationale de France.

Este marco de primitivismo natural encontró a menudo correlación con una iconografía donde las divinidades clásicas, sobre todo las que representaban la lucha de los elementos, gozaron de mucho éxito. La exaltación de estas divinidades y seres mitológicos, especialmente las que representaban una mitología acuática, se acompañaba frecuentemente de una flora y fauna mineralizadas, lo que acentuaba un carácter pintoresco que se ganó a menudo las críticas de la doctrina racionalista[38]. En cuanto a su iconografía, cabe destacar la evolución del tratamiento de la divinidad clásica para las fuentes monumentales a lo largo del siglo XVIII. Si bien el hecho de "capturar" a los dioses para diversión de la realeza en sus vastos jardines era un leitmotiv de la jardinería real del setecientos, una vez que la fuente monumental conquistó definitivamente el espacio urbano, el uso de la iconografía olímpica cambió de manera radical[39].

A lo largo de la Ilustración, la fuente monumental de temática mitológica vio reforzada su carácter arquitectónico no solo por el desarrollo de estructuras más imponentes, sino por el escenario que generalmente se concibió en torno a ella como motor organizador de un nuevo espacio urbano[40]. El carácter netamente cívico de la fuente monumental influyó también en su iconografía puesto que las alegorías y personificaciones de "la cuidad", a menudo bajo la apariencia de Cibeles, fueron muy recurrentes en los proyectos que quisieron celebrar la abundancia y la prosperidad de la nueva ciudad-capital europea. Esos dioses no eran ya concebidos tanto como una *folie* sino como un propio *memento*, una advertencia que desde altos pedestales se lanzaba a la ciudadanía. En esta línea, aunque la representación del poder a través de efigies áulicas o religiosas perdió fuerza a finales del siglo (pensemos, por ejemplo, en el gran número de esculturas ecuestres que nunca se realizaron), la tradición iconográfica del poder real a través de la metáfora mitológica se repitió por toda Europa, triunfando en la España ilustrada de la mano de Ventura Rodríguez en el Paseo del Prado **[cat. 114-117]**[41].

Para dar una respuesta artística adecuada a este conjunto de cuestiones, la reflexión sobre las formas y usos de la fuente monumental se llevó en gran parte a cabo dentro de los ámbitos académicos europeos[42]. En un siglo donde las academias eran entendidas como extensiones del poder benefactor de los reyes hacia su pueblo, el estudio de un objeto arquitectónico ornamental a la par que utilitario gozó de gran prestigio internacional. Durante el siglo XVIII hubo, sin duda, un creciente interés en los concursos académicos por el tema de la fuente monumental y raro fue el proyecto de embellecimiento urbano que no les otorgó un papel protagonista[43]. El tema de la *fontaine publique* se repitió en diversos grandes concursos académicos tanto en Roma como en París, y en ambas academias el recurso a la fuente monumental apareció muy a menudo como complemento arquitectónico de los grandes proyectos sobre papel[44]. Incluso en las arquitecturas más utópicas que Etiénne-Louis Boullée propuso en París, las estructuras de dominio del agua suelen aparecer como elementos necesarios para compensar la inmensidad de esa nueva arquitectura ciclópea.

En España, sin embargo, su presencia en los grandes concursos académicos fue minoritaria, y el tema de la fuente monumental, tratado a menudo a partir de modelos gráficos franceses, fue más bien utilizado en la Academia de San Fernando como ejercicio destinado a premios y ayudas menores[45] **[il. 63]**. No obstante, la construcción de fuentes se incluyó en la incipiente política de control de la arquitectura pública que ya desde 1777 estableció la academia de Madrid. Así, al lado de retablos y templos, el impulso de fuentes públicas preocupó a

38 Ibid. Acusa de "falsos" los principios de los monumentos que, perdiéndose en los efectos pintorescos, olvidan que "el agua debe ser el objeto principal de una fuente". El teórico solo defendía la obra de Bernini puesto que según él era la prueba del "artista hábil que aprovecha los defectos de la naturaleza", en Milizia, 1771, II, 262-263.

39 Massounie, 2009, 119-123 y Pinto, 1985.

40 Gady y Pérouse De Montclos, 2005, 173-183.

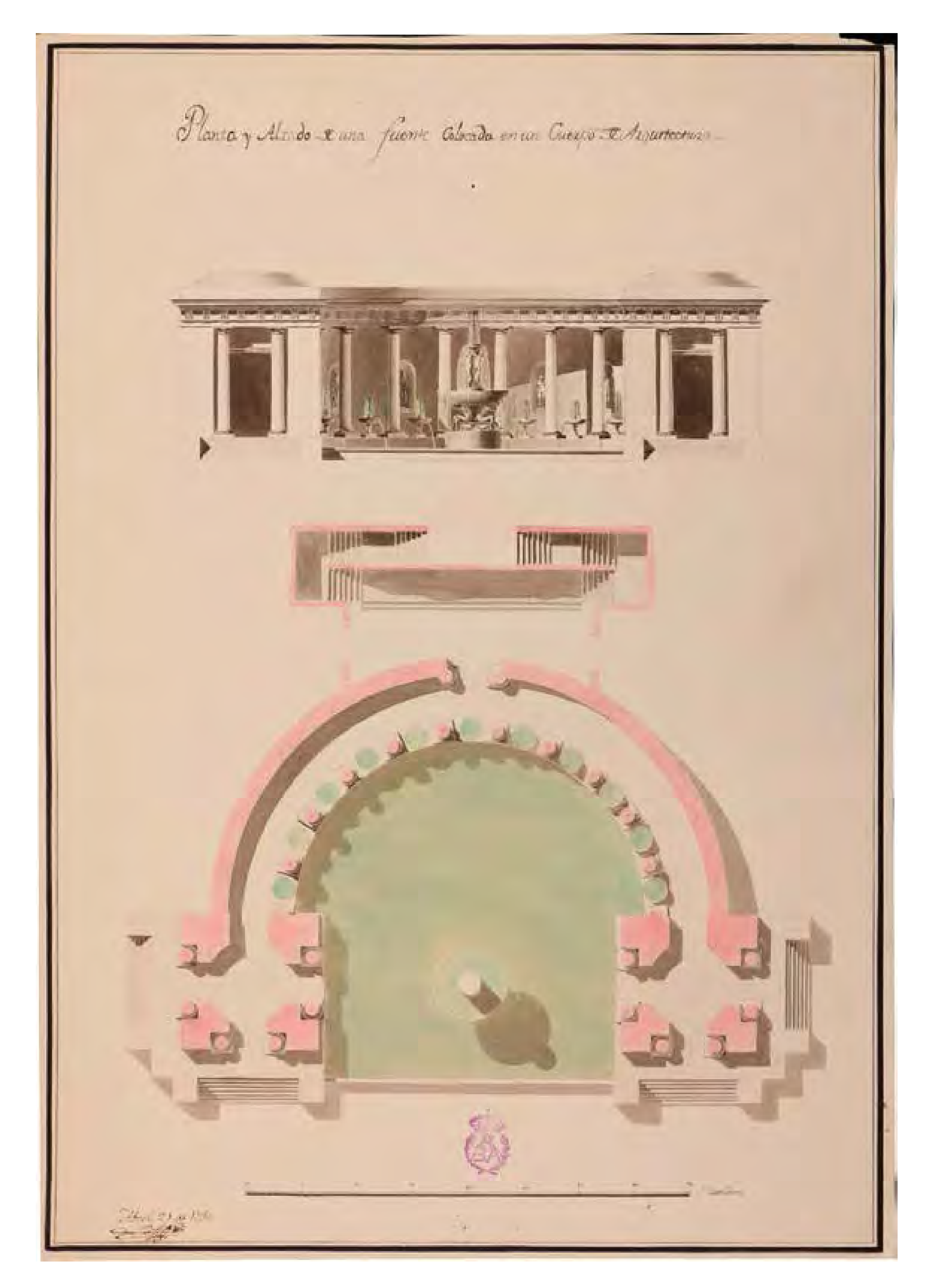
41 En Francia destacó la apropiación de esa mitología que el príncipe Stanislas hizo en Nancy. En cuanto a la figura real en el espacio urbano del siglo XVIII ver Gady y Pérouse De Montclos, 2005, 96-102.

42 Un fundamental ensayo sobre la cultura académica comparada ente España, Francia e Italia se encuentra en Baudez, 2012.

43 Massounie, 2006, 342 y ss.

44 Ver Marconi, Cipriani, Valeriani 1974 y Gady y Pérouse De Montclos 1984.

45 Arbaiza Soler, 2003, IV, 210-214. Reenviamos igualmente a Rodríguez Ruíz, 1992b, 15-31 y 181-187.



[il. 63] Mateo Vicente Tabernero, *Fuente para un jardín, colocada en un cuerpo de arquitectura de orden dórico con triglifos*, 1790. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.

los académicos al tratarse de monumentos que "todo el mundo ve en nuestras calles, y cuyo gusto ha de ser corregido"[46]. Los principales profesores de arquitectura entre París y Roma se ocuparon igualmente de crear una teoría arquitectónica en torno a estos monumentos, ensalzando la fuente pública como solución a los recurrentes problemas de salubridad y embellecimiento de la ciudad ideal ilustrada **[il. 64]**.

Las reflexiones de Jean-François Blondel, Pierre Patte o Francesco Milizia sobre los monumentos acuáticos son palpables en los escritos de Diego de Villanueva, Benito Bails o José de Hermosilla. Este último, en su *Architectura Civil* escrito precisamente en Roma, insiste en que el lugar ideal para las fuentes era el centro de los pueblos "para el mayor decoro de los edificios y comodidad de los habitantes"[47]. Coincidiendo con Blondel y Milizia, Hermosilla defendía que la mayor belleza de la fuente era la abundancia del agua y no la de "escultura y jaspes" puesto que, según el teórico, la decoración exuberante no podía sustituir al elemento líquido si el objetivo era conseguir una "forma culta y elegante"[48]. Y es que las fuentes llamaron la atención del pensamiento académico internacional como lo hicieron el conjunto de monumentos acuáticos que permitían una reflexión tipológica basada en la reinterpretación de hitos arquitectónicos de la Antigüedad. Así pues, las termas o los baños públicos fueron también temas recurrentes en los concursos académicos e innumerables proyectos y ejercicios enviados desde Roma al resto de centros de creación artística europeos[49]. Estos programas, cargados del pragmatismo reformista de la Ilustración, constituyeron un capítulo esencial del proceso de renovación tipológica de la arquitectura civil a finales del siglo XVIII.

Queriendo contribuir al debate sobre la mejora de la sociedad a través de la arquitectura, tanto termas como fuentes públicas invitaban al despliegue de toda una nueva teoría estética del embellecimiento urbano. Fue así como dos elementos indicaron a mediados del siglo XVIII una modificación del papel del monumento acuático en el seno de los círculos artísticos internacionales. En primer lugar, la multiplicación de investigaciones sobre su forma, usos y funciones. Seguidamente, el incremento de la exposición y debate públicos de dichas investigaciones[50].

De este modo, la problemática académica de las fuentes y los baños encontró una correlación directa con las preocupaciones intelectuales por la enfermedad de la ciudad-capital ilustrada. En su famosa *Description historique de Paris et de ses plus beaux monumens gravés en taille-douce* (París, 1779), Edmé Béguillet se lamentaba de los pocos baños públicos que había en una ciudad tan inmensa "a pesar de que los emperadores romanos nos hayan dado el ejemplo de construir edificios magníficos destinados a este uso"[51]. El autor, recogiendo la opinión de muchos coetáneos, defendía la construcción de este tipo de monumentos en el corazón de la ciudad para la limpieza y el placer de los ciudadanos, lamentando el que "estuviéramos bien lejos de estos conquistadores del pasado en todo lo que concierne a la comodidad y al embellecimiento de las grandes ciudades"[52].

46 Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2-28-1. Ya en 1768, una asamblea de escultores académicos presidida por Ventura Rodríguez en calidad de director general de la academia redactó una carta denunciando los abusos cometidos por escultores ajenos a la institución en "retablos, portadas, fuentes y otros ornamentos públicos". Bédat, 1973, 307.

47 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/7573. Hermosilla, 1750, 310. Un conciso estudio sobre dicho tratado se encuentra en Rodríguez Ruíz, 1984, 57-80 y Rodríguez Ruiz, 2017a.

48 Hermosilla, 1750, 310-311.

49 Pinon, 1988 y Massounie, 2010, 95-102.

50 Fortier, 1977, 197.

51 Béguillet, 1779, I, 149.

52 *Idem.* En esta línea, nótese la llegada de ciertos proyectos para Madrid como los baños públicos proyectados por el francés Joseph Senés en 1787 (AHN, Consejos.1195), o el ejercicio académico romano de Antonio Celles para unos baños públicos de 1805 (ASF A-1972 a A-1975).

53 Véase, por ejemplo, el proyecto de Louis Aguillon en 1777 para la restauración del acueducto romano de Antibes unido a la construcción de nuevas fuentes públicas de la ciudad, proponiendo el hacerlo siguiendo "los usos y modos de los antiguos". París, Archives nationaux, H^1, 1261.

54 Massounie, 2009, 74.

55 Carta del 17 de julio de 1767 citada por Mercier, 1973, 33-47.

56 Mare, 1713, 548. El autor dedica todo el capitulo III del libro IV a la "policía en Francia concerniente las aguas de fuentes y de pozos". Ponz, en su *Viage*, va más allá al afirmar que Carlos III no se contentaba con "composturas o restauraciones" de las infraestructuras antiguas en España, sino que "las había mandado hacer de nuevo en dilatados trechos del reino", Crespo Delgado, 2008, 110.

57 Laugier, 1753, 165-166. Y en su defensa, el autor añade, "¿Hay algo más feliz, noble, y característico que la fuente de la Plaza Navona?, he aquí un modelo que todavía no hemos alcanzado para nada".



[il. 64] Bernardo Vittone, *Fuente principal para una ciudad en medio del mar*, Concurso Clementino de primera clase, 1732. Roma, Accademia di San Luca.

Las agudas palabras de Béguillet confirman la constante referencia hacia la Italia idealizada que alimentó la mayoría de discursos teóricos en torno a los monumentos del agua del siglo XVIII. Los artífices de estos proyectos, muchos de ellos formados a la sombra de los palacios y ruinas de Roma, coincidieron en legitimar sus ideas sobre el prestigio de una serie de grandes modelos de esencia italiana que abarcaban desde la Antigüedad clásica al Gian Lorenzo Bernini más internacional. Italia fue el modelo a partir del cual en Francia emergieron infinitos proyectos sistemáticamente juzgados en razón a su "romanidad". Usando el *paragone* entre cultura arquitectónica antigua y moderna como razón legítima para la construcción de nuevos monumentos del agua, se multiplicaron en este país las propuestas de restauración de acueductos antiguos y de construcción de "fuentes y otros objetos de utilidad pública"[53]. Muy a menudo, la intencionalidad política en torno a la construcción de nuevos monumentos del agua se reflejó igualmente en esta comparación entre Antigüedad y modernidad.

François Angrave, inspector de puentes y caminos de Nîmes, instó repetidas veces a las autoridades modernas de la célebre urbe romana a imitar a sus predecesoras de la Antigüedad en cuanto a realización de equipamientos públicos[54]. Por su parte, la afilada pluma de Voltaire lamentaba que el proyecto de canal de Antoine Deparcieux, aún siendo "digno de los antiguos romanos", fracasara ante el Ayuntamiento de París "que definitivamente, no era el Capitolio de Roma"[55]. En esta lógica, el influyente *Traité de la police* (París, 1707) de Nicolas de la Mare no dudó en establecer una comparación directa entre los reyes de Francia y los emperadores que construyeron infraestructuras hidráulicas en la Galia romana, lo que también sucederá en la España de Carlos III[56].

Marc-Antoine Laugier, en su revolucionario ensayo de 1753, incitaba a los arquitectos franceses a "ir a Roma para tomar el buen gusto de las hermosas fuentes, puesto que las hay en gran número y, aunque muy diferentes entre ellas, tienen ese *je ne sais quoi* de verdadero y natural que tanto encanta"[57]. El "gran número, el gusto del diseño, y la perfección de la ejecución" de estos modelos italianos eran también objeto de admiración de Blondel. Éste, en la línea de su combate por la defensa del carácter francés de la arquitectura, propuso que las fuentes monumentales de Francia se basaran más en la arquitectura que en la gran escultura monumental que

caracterizaba a las romanas[58]. Curiosamente, este elogio europeo al prestigio de los monumentos hidráulicos romanos llegó en un momento de crisis para éstos[59].

Ese proceso iniciado a finales del 1500 por el que se activó en la ciudad papal la restauración de varios acueductos antiguos construyéndose además numerosas fuentes públicas, culminó en el siglo de la *Roma triumphans* con las grandes obras maestras del genio Bernini[60]. No olvidemos que en la Roma post tridentina, la restauración de los monumentos hidráulicos antiguos adquirió un carácter políticamente simbólico al ejemplificar el moderno proceso de regeneración espiritual y social de los dominios pontificales[61].

En el siglo XVIII, una vez resuelto el problema de la suficiente distribución de las aguas en Roma, la Fontana de Trevi cerró de manera magistral el largo debate artístico de la culminación monumental de la antigua *Acqua Virgo.* Con la fastuosa obra de Nicola Salvi se escuchó el canto de cisne de una tradición por la cual en Roma desde el Renacimiento la construcción de fuentes monumentales establecía un nexo simbólico con la Antigüedad. Así, cuando en 1762 se inauguró el teatro de piedra y agua del virtuoso Salvi, los romanos presenciaron por última vez el pacto entre los monumentos del agua y la imagen de eficacia y prestigio del buen gobierno de la ciudad[62]. La admiración internacional que suscitó el monumento, y que provocó imitaciones en numerosos proyectos por toda Europa, quedó resumida en las palabras del racionalista Francesco Milizia quién, ante el nuevo rostro monumental del *Aqua Virgo*, no pudo sino claudicar afirmando que Trevi era "magnífica, grandiosa, rica y llena de una belleza sorprendente" reconociendo que "no se había hecho en Roma en este siglo obra más hermosa"[63].

Una vez extinto el impulso creador de grandes monumentos del agua en la Roma del *Grand Tour*, la hegemonía icónica de sus modelos no dejó de exportarse e imponerse por toda la Europa de las luces[64]. A lo largo del siglo, la esencia intemporal de los monumentos italianos continuó inspirando infinitud de proyectos perfumados con la melancolía de *l'Italie rêvée* creada en el imaginario artístico colectivo de finales del setecientos.

Renovatio Urbis: las fuentes del Paseo del Prado y el sueño ilustrado de ciudad

Como tantas veces se ha manifestado, el siglo XVIII fue un tiempo de inusitada renovación artística para España. La Ilustración trajo al país, y concretamente a su capital, una corriente de intercambios artísticos que hizo de Francia e Italia dos modelos inagotables en materia de transformación urbana para Madrid. En este contexto, y en lo que atañe a la construcción de monumentos del agua en la capital del antiguo Imperio hispánico, dos factores propios a la nueva cultura artística europea se revelaron fundamentales al ser traducidos al ámbito español. En primer lugar, se produjo la ascensión de la fuente a la categoría de monumento arquitectónico de primer orden. Además, fruto de esta reconsideración, la fuente monumental se incluyó definitivamente en todos los grandes conjuntos de reforma y embellecimiento urbanos de la Europa de las luces.

Cuando en 1765 aparecieron simultáneamente las obras de Marc-Antoine Laugier y Pierre Patte **[il. 65]**, desde Francia la fuente se consagró como el objeto arquitectónico ideal para elevar la gloria de los grandes hombres y acontecimientos[65]. Laugier, cuyos escritos codificaron la arquitectura civil francesa de la segunda mitad del

58 Blondel, 1771, II, 400-405.
59 Cavarra, 1994, 110. Frente a las 17 fuentes monumentales que se hicieron o restauraron en el Cinquecento o las 14 del Seicento, la Ilustración regaló a Roma solo tres ejemplos de importancia, Trevi, Ripetta, y la que se colocó en plaza de la Bocca della Verità.
60 A propósito de la difusión de modelos berninianos en España ver Rodríguez Ruiz, 2014a, 13-43.
61 Rinne, 2010, 193-205.
62 Pinto, 1986, 7 y ss.
63 Milizia, 1771, 416 y ss.
64 Sobre los modelos de arquitectura italianizante y su expansión en el medio gráfico de masas del entorno de 1800 ver Garric, 2004.
65 Especialmente en Patte, 1765, 76 y ss.
66 Laugier, 1753, 165.
67 Sobre la carrera de Hermosilla ver Rodríguez Ruiz, 2015a y Rodríguez Ruiz 2017a.
68 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/15/86/51. Ver Rodríguez Ruíz, 2010, 70-72. Pocas referencias han quedado sobre la estatua ecuestre de Carlos III, citada por Lopezosa Aparicio, 2005, 214. Se ha insistido en la acertada referencia de la Plaza Navona para el proyecto de Hermosilla, sin que debamos obviar el que esta célebre forma "circoagonal" está presente en numerosos jardines italianos desde el Manierismo.
69 Véase en este mismo catálogo Hernández León, 377-380.



[il. 65] Jean-Charles Delafosse, *Capitel hidráulico*, *h.* 1768. París, Musée des Arts Décoratifs.

siglo, afirmaba que la fuente monumental estaba a la altura del arco triunfal o de la columna conmemorativa, proponiendo establecer fuentes para celebrar las virtudes y las cualidades de la majestad en los diferentes barrios de la capital de la nación. El mismo Laugier, cuestionando en sus textos la conveniencia de ceñirse a un único tipo de monumento real, insistía al asegurar que, dado lo difícil de construir las icónicas *places royales*, sería recomendable hacer en su lugar grandes fuentes públicas a la gloria del rey puesto que "eran monumentos de otro tipo, pero que podían servir al mismo uso" que las columnas y los arcos de triunfo[66]. Con esta afirmación, la fuente monumental se apropiaba en Francia de todo el poder otorgado al espacio sacro santo de la *Place Royale*, codificándose a la par como el mejor objeto arquitectónico para la representación urbana del monarca.

Recordemos que poco antes de que Francesco Sabatini comenzara a erigir en Madrid el arco de triunfo en honor a Carlos III de la calle Alcalá, el "romano de adopción" José de Hermosilla presentaba en 1767 un proyecto para el embellecimiento del Paseo del Prado cargado de simbolismo político[67]. En su propuesta, de fuerte inspiración italianizante, Hermosilla cedió la centralidad del espacio proyectado a un pedestal destinado a elevar una escultura ecuestre del rey flanqueada por dos fuentes monumentales a la manera de las *places royales* francesas[68]. El "foro carolino" de Madrid concebido por Hermosilla planteó por primera vez en España a escala monumental el uso de la fuente como monumento arquitectónico capaz de desencadenar una reorganización generalizada del espacio urbano que la circunda.

Y es que en las teorías de la ciudad ideal ilustrada, la regeneración del espacio público estuvo a menudo condicionada por la construcción de una fuente monumental, lo que en Madrid se produjo de manera excepcional una vez que Hermosilla cedió las riendas del proyecto a Ventura Rodríguez a partir de 1775[69]. Éste último, que ocupó el cargo de Maestro Mayor de obras y fuentes de la capital desde 1764 hasta su muerte, se esforzó en

dejar una profunda impronta de "romanidad" en el Madrid en el que durante casi veinte años toda intervención arquitectónica giró en torno a él[70]. Se ha insistido en la importancia de la obra hidráulica en la meteórica carrera de Ventura Rodríguez, una carrera donde la fusión entre naturaleza, arquitectura y fuente monumental produjo ejemplos tan atípicos en la tradición española como su "sublime" proyecto de 1779 para Covadonga[71]. Desde su posición hegemónica sobre la arquitectura madrileña, Ventura continuó con una larga tradición de construcción y mantenimiento de infraestructuras hidráulicas.

Como ya hicieron sus predecesores en el cargo desde el siglo anterior, el Maestro Mayor de Madrid se convirtió en el sumo protector de las aguas de la urbe y en el responsable último de los monumentos dignos de su celebración. En las diversas fuentes públicas y privadas concebidas por Ventura Rodríguez, se hizo perfectamente perceptible ese halo de "romanidad" que siempre reclamó para si, y que era considerado en este tiempo como un símbolo de un prestigio personal e intelectual a la hora de pensar la arquitectura. Ventura Rodríguez aplicó esa "romanidad" a numerosos proyectos inspirados por las mejores referencias de la Roma del clasicismo barroco y que fueron ampliamente difundidas gracias a la acelerada circulación de modelos gráficos y teóricos de esta época[72]. Dicho uso del lenguaje romano le valió una apasionada defensa por parte de Gaspar Melchor de Jovellanos quién, en su célebre *Elogio*, criticó duramente a "aquellos que, para rebajar su mérito, habéis repetido con tanta afectación: nunca estuvo en Roma"[73]. Y es que por romanas, las fuentes de Ventura fueron las más romanas de la producción arquitectónica española de su tiempo. Sin embargo, fueron monumentos concebidos a partir de una cultura visual y libresca, y nada tenían que ver con esa Roma del racionalismo crítico y las ruinas que se imponía en el momento en el que Jovellanos pronunció su discurso.

Las fuentes de Ventura homenajearon al modelo, ciertamente en extinción, del lenguaje barroco clasicista de los grandes maestros romanos de esencia internacional, un lenguaje consagrado en el debate de la Fontana de Trevi o en los Concursos Clementinos de la primera mitad del siglo[74]. Esto hizo del Paseo del Prado un ejemplo único en el contexto europeo puesto que, en espacio de treinta años, se reflejó en él una transición operada también a escala internacional. Esta transición en el lenguaje arquitectónico monumental hizo que en el Prado, sobre el modelo glorioso del barroco monumental de sus fuentes, se impusieran las columnatas y templetes del nuevo neoclasicismo de la Roma internacional. Dicho cambio se operó también en los actores al ser difundido por un Juan de Villanueva que le sucedería en el cargo de Maestro Mayor, y que incluso intervendría en los remates ornamentales de algunas de sus fuentes[75].

En este último gran conjunto al que dedicó los años finales de su vida, Ventura Rodríguez dejó también constancia de su avanzado conocimiento en ciencia hidráulica, materia defendida para la formación de los arquitectos desde una academia donde él fue varias veces director general, y cuyos aspectos están presentes en sus infinitos informes y talentosos dibujos orientados a combatir el problema de la escasez de agua y de su difícil distribución en abundancia[76]. No en vano el maestro respetó la planimetría general del proyecto ideado por Hermosilla, dedicándose sin embargo a multiplicar los monumentos acuáticos y a reforzar como nunca su simbolismo.

70 En torno a la obra de Ventura en Madrid ver Moleón, Ortega y Sancho 2017. La gran producción de sus últimas décadas se sintetizó de manera pionera en Reese, 1976a, II, 201-278.
71 Reese, 1977, 31-57.
72 Sobre el carácter barroco del clasicismo de Ventura ver Chueca Goitia, 1942, 185-210.
73 Rodríguez Ruíz, 2013b, 249.
74 En cuanto a la propia transición estilística en la obra de Ventura ver Navascués Palacio, 1983.
75 Lopezosa Aparicio, 2008, 239-241.
76 Sobre la obra gráfica de Ventura Rodríguez ver Rodríguez Ruíz, 2009c.
77 Además de la importancia de la biblioteca académica en la evolución de la teoría arquitectónica española, la cultura libresca de Ventura se estudió en Blanco Mozo, 1996, 181-222, y Rodríguez Ruiz, 2017b.. En cuanto a la formación del arquitecto véase Sambricio, 1981 y en este mismo catálogo, Rodríguez Ruiz, 17-47.
78 Villari, 2012, 67-81.
79 Descat, 1997, 38.
80 *Idem.*
81 Patte, 1769, 51-70 y planchas I y II.
82 Sobre el incendio de 1790 y su impacto en el debate madrileño ver Archivo Histórico Nacional (Madrid), Consejos 1686 y Consejos 3274.

Así pues, "el romano que nunca fue a Roma" concibió para Madrid una serie de monumentos que sintetizaron todo cuanto en materia de embellecimiento urbano se había escrito en su tiempo, y cuyo conocimiento se atesoró y difundió en Madrid dentro de las instituciones y círculos intelectuales que frecuentó el arquitecto a lo largo de su vida[77]. La continua preocupación que Ventura Rodríguez reflejó en sus dibujos por la correcta proporción entre el agua, la escultura y la arquitectura de estos monumentos demuestra su comprensión del poder evocador y reformador de los mismos. De gran utilidad y belleza, los monumentos hidráulicos de conjuntos como el Paseo del Prado se convirtieron en el centro gravitacional de la ansiada reforma arquitectónico-social que sus artífices y mecenas preconizaban. Y es que, en el Madrid de Ventura, como en el resto de la Europa de las "nuevas Romas", todos quisieron un pedazo del prestigio intemporal de la ciudad eterna para embellecer y revivir los vetustos centros de las capitales históricas confrontadas a las transformaciones culturales de la modernidad.

El Paseo del Prado surgió en este contexto como un proyecto político y artístico en el momento en que la preocupación por la limpieza, el embellecimiento y el equipamiento de la ciudad-capital concentró el debate arquitectónico europeo. El París, la Roma o el Nápoles descritos y criticados por Pierre Patte, Francesco Milizia o Vincenzo Ruffo no fueron sino el pretexto para el establecimiento de un debate internacional sobre la reforma de la ciudad ilustrada en el que la fuente monumental simbolizó un todo[78]. En el imaginario colectivo, este monumento aportaba belleza, ordenaba el espacio, purificaba el aire, regalaba el líquido que aseguraba la paz social y, en definitiva, ejemplificaba ese punto de encuentro entre la *res publica* y los poderes establecidos que tanto ansiaban los filósofos reformistas del siglo. En la ciudad ilustrada entendida como un microcosmos representativo de la nación, la fuente aparece indisociable de otras grandes tipologías protagonistas de esta época: refresca los paseos arbolados, sanea los hospitales y limpia los mercados.

Como sucedería con los monumentos de Ventura, las fuentes fueron también el pretexto perfecto para poblar los centros urbanos de dioses y seres mitológicos protectores y representativos de la prosperidad nacional. Sus aguas metaforizaban la riqueza del comercio y la abundancia de la tierra en el seno de unas ciudades renovadas que fueron el marco de nuevas maneras de comprender la sociabilidad política en el espacio público moderno. La ciudad comerciante de finales del XVIII era una ciudad orgullosa de sus teatros, sus cafés y sus paseos públicos. Era, teóricamente, un *u-topos* ideal donde la cultura del ocio burgués se unió a la del progreso científico y social para crear eso que tan claramente se ve en el Paseo del Prado: un proyecto político transformado en espacio urbano que puso la arquitectura civil al servicio de las necesidades de una sociedad renovada y en plena ebullición.

Voltaire, en su célebre *Des embellissements de Paris* (París, 1749), elogiaba los monumentos construidos en los barrios periféricos de la capital que "igualan o superan la belleza de la antigua Roma", lamentando al mismo tiempo que el centro de la ciudad "represente el tiempo de la más oscura barbarie"[79]. El filósofo insistía en la falta de "mercados públicos, fuentes que den une efecto de agua en abundancia, intersecciones regulares, y salas de espectáculo" añadiendo que se había de "alargar y alinear las calles estrechas e infectas descubriendo al público los monumentos que apenas eran visibles"[80]. Desde esta óptica, es más comprensible lo excepcional de la creación del Paseo del Prado, un espacio concebido como una larga perspectiva urbana hecha para el tránsito de mercancías y personas, adornada para el disfrute del pueblo con fuentes monumentales, y rodeada de un conjunto de "templos laicos" dedicados al progreso de las artes, las ciencias y las manufacturas del país.

Mientras que las obras del primer Paseo del Prado de José de Hermosilla se ponían en marcha, Pierre Patte publicó en París sus célebres *Memoires* de 1769, donde por primera vez se planteó una teoría y una imagen claras de calle ideal de la ciudad ilustrada **[il. 65]**[81]. En sus ideas para la construcción de dicha calle, el autor expuso la necesidad de la solidez de los materiales y de la abundancia de agua para limpiar las aceras, purificar el aire y evitar los incendios, ideas que en España tendrán un gran peso en el proyecto de reconstrucción de la Plaza Mayor redactado por Juan de Villanueva tras el incendio de 1790[82]. Siendo el primero en considerar teóricamente la calle,

de las cloacas a los balcones, como un objeto unitario de carácter público, Patte imaginó el centro del cruce urbano perfecto organizado por una fuente monumental bajo la forma de un obelisco que abastecía a la ciudadanía gracias a un complejo sistema de irrigación y desagüe, un acueducto subterráneo que resumía los progresos ingenieriles de su tiempo. Poco después, Ventura Rodríguez reconfiguraba un Paseo del Prado donde las fuentes monumentales, parte visible de un complejo entramado hidráulico subterráneo dispuesto como una *cloaca maxima* para Madrid, coronaban el centro de un cruce de caminos conducentes a un espacio perfectamente ordenado, donde imperaba una verde amplitud que buscaba representar un nuevo orden urbano y social[83].

Tanto en la teoría como en la práctica de la intervención urbana contemporáneas, la fuente era un elemento de ordenación en torno al cual se regulaba el tráfico de vehículos terrestres, y el flujo de las aguas subterráneas. En ambos casos la erección de una fuente inspiraba una pausa visual, estableciendo una referencia urbana que pretendía llamar la atención del ciudadano invitándole a encontrarse con sus iguales, y a disfrutar del espectáculo de la naturaleza acuática dominada por el hombre moderno. Patte, quien igualmente versó a menudo sobre la cuestión del "punto de vista" en la ciudad, insistía en la necesidad de proporcionar ángulos despejados para poder "contemplar" la urbe y sus monumentos, intención que compartía Ventura cuando, a partir de 1776, presentó sus ideas para la construcción de un gran peristilo frente a la fuente de Apolo **[il. 66, cat. 121-122]** [84]. En el momento de emergencia de un público que coincidía con la vida cultural urbana, la ambición del arquitecto era disponer de un espacio arquitectónico para la diversión y el esparcimiento de la ciudadanía sobre el cual "puede servir cómodamente el pueblo a gozar de alto con la vista del paseo"[85].

Con esa idea de invitar a los madrileños a contemplar el espectáculo de la vida moderna, Ventura Rodríguez presentó al pueblo de Madrid su proyecto para la transformación de la capital creando un nuevo sector donde la naturaleza y el agua simbolizaran el poder benefactor del rey, siendo las fuentes, como quería Voltaire, "erigidas en medio de las plazas públicas y visibles desde todos los puntos"[86]. Haciendo un eco a lo que concibió Vanvitelli para el Foro Carolino de Nápoles, Ventura Rodríguez propuso primeramente que en el centro de la plaza formada por el peristilo quedara "un lugar digno donde se puede colocar la estatua ecuestre del Rey Nuestro Señor", algo que posteriormente olvidó para concentrarse en toda la carga iconográfica del programa olímpico de sus fuentes[87]. Así pues, las fuentes del Prado no fueron un pretexto para reformar el vetusto centro del Madrid de los Austrias. Estas fuentes se utilizaron como un objeto de embellecimiento y servicio públicos destinado a celebrar los triunfos del Imperio español, desencadenando a la vez la transformación de la zona que protagonizaría lo esencial del posterior desarrollo urbano de la capital[88].

Si hacia 1780 la efigie todopoderosa del rey había desaparecido, su luz y poder persistían bajo la forma de un apolo elevado en su pedestal frente al peristilo de columnas. Allí, desde las alturas, el pueblo podía confrontarse a su resplandor, como pediría Marc-Antoine Laugier al exigir una fuente en París en la que "sobre la cima de una gran roca se viera al rey bajo la forma de Apolo, sujetando su lira e inspirando a las musas dispuestas a su alrededor"[89]. Las virtudes reales que Luigi Vanvitelli mandó esculpir en el ático de su

83 Una reconstrucción del proceso constructivo de las fuentes del Prado se encuentra en Lopezosa, 2005, 230-252.
84 Reese, 1988; Lopezosa, 2005, 251-252 y Moleón, Ortega y Sancho, 2017, 196-197.
85 Cita extraída del texto de Ventura en Archivo Histórico Nacional (Madrid), Consejos, 1612, doc. 6, transcrito por Reese, 1988, 44-47. Nótese la relación de esta idea con los proyectos para la construcción de gradas y terrazas en torno a las nuevas fuentes monumentales de Montpellier y Gignac, ver Massounie, 2009, 95-96. El aspecto de la "contemplación" del monumento acuático urbano protagonizó el proyecto de Salvi para la Fontana de Trevi como indica Pinto, 1986, 166.
86 Carta de Voltaire a Caylus, citada por Massounie, 2009, 88.
87 Informe del 27 de Agosto de 1777 citado en Reese, 1988, 47.
88 Ver Sambricio, 1999, I, 17-60.
89 Laugier, 1765, 90.
90 Sobre la crítica ilustrada a la cultura arquitectónica "churrigueresca" del Madrid del siglo XVII ver Crespo Delgado, 2012, 305-314.
91 Sobre el proyecto de saneamiento y limpieza de Madrid emprendido por Sabatini en tiempos de Carlos III ver Cervera Vera, 1975, 137-189.
92 La exaltación del carácter romano del proyecto de Ventura es manifestada en los textos de Ponz, Jovellanos y Ceán Bermúdez, quienes coinciden en la magnificencia del de las fuentes monumentales del Prado. Reese, 1988, 14-15.



[il. 66] Ventura Rodríguez, *Fuente de Apolo y las Cuatro Estaciones.* Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural.

foro napolitano, se transformaron en Madrid en una serie de fuentes que manifiestan una celebración más inclusiva de las glorias de ese imperio que, capitaneado por su augusto rey, dominaba la tierra, los mares, y el cielo.

Como ya se ha indicado, la construcción de infraestructuras y monumentos hidráulicos era en la Antigüedad un signo de civilización frente a los pueblos bárbaros, siendo su restauración durante el Renacimiento la metáfora de un nuevo orden de civilización frente a la ignorancia de los oscuros siglos del Medievo. Así, cuando Voltaire señalaba que los abigarrados e insalubres centros urbanos de su época representaban "los tiempos de la más oscura barbarie", no es de extrañar que Ventura eligiera la abundancia del agua y la belleza de las fuentes como símbolos de un renacimiento urbano para la *caput* de la civilización hispánica, alejándose de las callejuelas y estrechas plazas de ese viejo Madrid que representaban un oscuro pasado histórico con el que se quería romper[90]. En esa nueva edad de oro ansiada por la arquitectura de la magnificencia carolina, Madrid, la capital sin historia ni origen mítico, contempló al fin la llegada de unos dioses olímpicos que la pusieron bajo su protección. La abundancia del agua, símbolo benefactor de los campos, de la industria y del comercio nacionales, mostraba a los madrileños el buen gobierno de la monarquía ilustrada, haciendo de la capital una "nueva Roma" dotada de sus nuevos templos, fuentes, y monumentos **[il. 67 y 68, cat. 118-121]**.

Ventura Rodríguez, máximo responsable del arte de construir en Madrid, situó así su proyecto en el extremo de un proceso de renovación basado en un gran número de normativas y reformas para la mayor salubridad y el embellecimiento urbanos de Madrid[91]. Erigidas en el punto de encuentro de las principales vías de llegada a la capital, y dispuestas en perspectiva a lo largo del recorrido ceremonial de entrada real, las fuentes del Prado simbolizaron también la convergencia de la ciudadanía hacia la nueva imagen del poder público, bello y útil, como solo un monumento del agua podía serlo. Así, insistimos, Ventura Rodríguez se apropió de una cultura arquitectónica de esencia internacional que, inspirada por la reinterpretación de modelos italianizantes para reivindicar la política hidráulica de los romanos antiguos y modernos, se convirtió en una firme respuesta a las aspiraciones urbanas del nuevo proyecto político del Madrid ilustrado[92].



[il. 67] Ventura Rodríguez, *Fuente de Neptuno.* Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural.

El Maestro Mayor de la Roma española de Carlos III heredó, pues, un gran proyecto que no modificó sustancialmente, pero al que aplicó un definitivo y novedoso sentido político cuyos secretos simbólicos han sido magistralmente interpretados por la historiografía, y al que igualaron pocos ejemplos de la Europa culta de su tiempo[93]. El hipódromo de Ventura Rodríguez sancionó monumentalmente un proceso de transición por el que, en Madrid, los arcos de triunfo efímeros dieron lugar a puertas monumentales, las columnatas perecederas fueron substituidas por pórticos de piedra, y la acostumbrada fugacidad de la presencia divina en el Prado dio paso a una mitología benefactora hecha para la eternidad. Este olimpo de mármol fue concebido en ruptura con una tradición que hacía de los monumentos hidráulicos y escultóricos una mera máscara efímera concebida para ocultar puntualmente lo mediocre de la masa arquitectónica de la capital. En el Prado transitó también, o fluyó como el agua, la nueva idea de poder real. Desaparecida la efigie broncínea del rey, se esculpió el mármol del dios sol, lo individual cedió ante lo colectivo, y la tradicional vía sacra regia se convirtió en un *locus amoenus* ciudadano.

Con sus fuentes, Ventura Rodríguez introdujo en el espacio público español un modelo internacional basado en la exaltación artística de una pétrea lucha titánica de los elementos[94]. Elementos que, implantados en las calles de la capital, se enfrentaban durante las cuatro estaciones, orbitando impasibles entre los miembros de una

93 Se reenvía, de nuevo, al análisis iconográfico más conciso del conjunto en Reese, 1988.

94 Esta cuestión del dominio arquitectónico del elemento acuático es igualmente perceptible en el *Tratado de los cuatros elementos, origen y nacimiento de las aguas y fuentes de Madrid* publicado por Aznar de Polanco en 1727, y en las *Fluencias de la tierra y curso subterráneo de las aguas,* publicado por Ardemans en 1724. De este último destaca su famoso *Parnaso* de 1700 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/18/1/8448) donde la arquitectura “primitiva” y el agua se unen para configurar un único monumento efímero.

95 Picon, 2004, 353-366.

96 Ledoux, 1804, 242 y 253.



[il. 68] Ventura Rodríguez, *Fuente de Cibeles.* Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural.

sociedad festejante en su fe del dominio humano moderno sobre las fuerzas de la naturaleza[95]. Símbolo de una nueva civilización que acababa con la barbarie del pasado, el agua de las fuentes de Ventura Rodríguez materializó el orden que se impone al caos y el triunfo de la belleza arquitectónica como emblema de la regeneración social del setecientos.

Con la invitación a presenciar en su hipódromo un espectáculo mítico del que él era el gran creador, Ventura nos propuso una reflexión casi cosmogónica donde los elementos en interacción metaforizaron la génesis de una nueva capital para un imperio de vocación universal. Amparada por las divinidades de mármol y agua, Madrid adoptó entonces el culto al mito de los orígenes del cosmos a través de la imagen de la fuente monumental. Pedestal de dioses, la fusión mítica entre los elementos antagónicos que la componían demostraba, como afirmaría Claude-Nicolas Ledoux, el nacimiento de algo nuevo. Ante esa arquitectura propia a las fuentes que desdibujaba sus límites dejándose arrastrar por la fuerza plástica de la naturaleza mineralizada, diría éste último que el arquitecto constructor de monumentos hidráulicos "deberá abrir el gran libro de los elementos (...) y mientras que el aire, el fuego, la tierra o las piedras obedecen a su voz" creará obras donde se reflejen "los abundantes ríos del Olimpo"[96].

Con los dioses de piedra del Prado nació para Madrid una iconografía universal y a la vez propia, nació una nueva identidad. Nació también un espacio único que hizo de sus monumentos del agua el ejemplo perfecto de las esperanzas puestas durante la Ilustración en el progreso de la arquitectura pública y civil. Culminadas en los albores del nuevo siglo, la exuberancia natural de estas fuentes monumentales, capturada y petrificada por el arquitecto que las imaginó, mostró a ojos de todos, el sueño posible de regeneración artística y moral de una nueva sociedad preparada para su apasionante futuro inmediato.



Los retablos de Ventura Rodríguez

María Teresa Cruz Yábar

El panorama del retablo en Madrid al comenzar Ventura Rodríguez su actividad

Han pasado casi treinta y cinco años desde que Chueca Goitia esbozara un estudio monográfico del retablo en la obra de Ventura Rodríguez, un trabajo confesadamente fragmentario según tituló el epígrafe que le dedicaba, "Algo sobre la decoración arquitectónica y los altares de Ventura Rodríguez"[1]. Allí destacaba el preciosismo de sus dibujos frente a la deficiente realización por falta de buenos operarios en España, y, sobre todo, su evolución estilística a lo largo de su carrera. Tomó como prototipo del estilo primero los altares de san Marcos de Madrid, que hacen gala de una decoración profusa. A partir del proyecto de reforma de la Encarnación madrileña, apreciaba, sin embargo, una mayor contención ornamental, quizá por la necesidad de adaptarse a la severidad del estilo de Gómez de Mora. Incluyó en esta fase intermedia los interiores de la capilla del palacio del infante don Luis en Boadilla y la capilla de los arquitectos en San Sebastián de Madrid. Por último, caracterizaba su madurez por un giro hacia la monumentalidad enfática, con uso del orden gigante, así en el Sagrario giennense como en el retablo de Rentería[2].

Desde entonces se han publicado numerosos trabajos particulares sobre las obras de Rodríguez en interiores de templos que han enriquecido el panorama con importante documentación, acompañados generalmente por sus correspondientes valoraciones estilísticas[3], pero no existe hasta el momento un estudio de conjunto sobre las invenciones de altares, retablos, tabernáculos, trascoros y otras semejantes arquitecturas ornamentales del arquitecto de Ciempozuelos[4].

La estructura y decoración del altar en Ventura Rodríguez depende con frecuencia del total arquitectónico del que forma parte, como muestran sus secciones de edificios eclesiásticos, donde esboza constantemente los retablos como un elemento más de su alzado; esta particularidad hace difícil llegar a conclusiones exactas si se prescinde del entorno constructivo, al menos en bastantes casos. Valga como excusa si en algún momento hacemos una incursión fuera de nuestro estricto campo de trabajo.

El gusto por los retablos derivados de los modelos del último barroco cortesano del siglo XVII estuvo bien arraigado en Madrid hasta llegar a la mitad del siglo XVIII. El escultor asturiano Juan de Villanueva y Barbales, padre de los insignes arquitectos Diego y Juan de Villanueva y discípulo de Churriguera, realizaba entre 1734 y 1740 el retablo para la iglesia de San Luis, estudiado por García Menéndez[5]. Destaca la autora su parentesco con el retablo churrigueresco de Leganés y con los modelos que ilustra la *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) de

1 Chueca Goitia, 1983, 29-33.
2 Chueca Goitia, 1983, 30-31. Se reproducía por primera vez en aquella publicación y le dedicó un detenido estudio, ponderando de modo especial su gracioso tabernáculo
3 Serán citados al estudiar los respectivos proyectos.
4 Tovar Martín, 1995 dedica algunos párrafos a la obra de Rodríguez en la Comunidad de Madrid dentro del conjunto de los retablos del siglo XVIII ubicados en su territorio.
5 García Menéndez, 2014.

Ventura Rodríguez, *Proyecto para la iglesia de San Bernardo de Madrid* (detalle del presbiterio), 1753. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Andrea Pozzo **[cat. 23]**, pero también con diseños del rococó que atribuye a su hijo Diego[6]. Ponz lo describe como "uno de los más infelices partos de este siglo"[7]. Treinta años después de San Luis, Diego Martínez de Arce, que trabajó en el Palacio Real, para Toledo y País Vasco[8] siguiendo modelos rococó de su maestro Miguel de Irazusta, realizaba hacia 1762 el retablo mayor de las Góngoras, donde los atisbos estructurales clasicistas quedan ocultos con entrantes, salientes y decoraciones grabadas y superpuestas que abarcan el presbiterio y media naranja[9].

Hacia 1727-28, llegó a Madrid un altar romano con una gran medalla central diseñada por Camillo Rusconi. Con el tiempo, sería tomado por los académicos como paradigma del buen gusto, pero a su llegada debió de influir poco. Nos referimos al retablo de San Francisco Regis que se hizo en Roma para el Noviciado jesuita, patrocinado por Felipe V, cuyo confesor pertenecía a la Compañía de Jesús[10]. Dirá Ponz **[cat. 87]** cincuenta años más tarde, "...fue éste de los primeros que en este siglo sirvieron de exemplo para executar cosas verdaderamente grandes, y nobles"[11]. Además de Rusconi –quizá ayudado por Giovanni Battista Maini como propone Montagu[12]–, colaboraron Agostino Cornacchini, que hizo la estatua yacente de *San Francisco Regis* que estaba colocada bajo el altar y que ardió en 1931, y un tercer escultor anónimo a quien atribuye los ángeles sobre la cornisa[13]. El retablo tiene un gran entablamento de perfil convexo rehundido en su centro, que cobija en sus extremos dos columnas a cada lado –divergentes respecto al plano central– sobre un alto banco que sigue el trazado de la cornisa. La calle

6 Reconoce algunos rasgos en la obrita de diseños de Diego de Villanueva de 1754 (Villanueva, 1979). Entre los primeros 18 dibujos abundan los diseños de medallones y adornos rococós semejantes a los colofones que figuran en Bachelier y Choffard, 1760. Incluso, la lámina 18 contiene iniciales adornadas. Por mencionar en cuatro ocasiones al platero real Juan Farquet, pensamos que podían ser diseños para grabar en piezas de plata, como motivo decorativo o para encerrar escudos o iniciales.

7 Ponz, 1776, 294.

8 Zorrozúa Santisteban, 2011.

9 Ruiz Barrera, 2008.

10 Aunque suele mencionarse el año de 1716 como el de su realización, ese año se produciría su encargo, pues coincide con la beatificación del jesuita francés. La medalla de Camillo Rusconi (1658-1728) que ocupa el cuerpo inferior no fue ejecutada hasta bastante más tarde. Así lo señala la carta de Filippo della Valle a Giovanni Bottari de 10 de enero de 1732, donde narra que el padre Tamburini, general de los jesuitas, pidió a Rusconi de parte del rey de España que hiciera una medalla de san Francisco Regis con las medidas que indicaba, pero que no pudo persuadirle de que la hiciera antes de terminar la sepultura de Gregorio XIII, finalizada en 1723, aunque su inauguración se produjo en 1725. Inmediatamente de terminarla, puso mano Rusconi en el modelo de la medalla madrileña, al mismo tiempo que se le renovaba el encargo del rey español mediante una carta, y en 1727 la dejó terminada, habiéndose enviado a España con gran sentimiento de los romanos que perdían tal joya (Bottari, 1822, 319-321).

11 Ponz, 1776, 201-202.

12 Montagu, 2006.

13 Ponz no incluye más que el apellido y la expresión "otro que se llamaba Gambetti", lo que indica que no había conseguido identificarle. No hemos encontrado datos de un escultor –o estuquista– en el ámbito de Camillo Rusconi que pudiera llevar un apellido –Betti o Giambetti– o un nombre de pila –quizá Giambettino– parecido.

14 Este artífice colaboró con Rusconi y Maini. Ver, Golzio, 1933, 33 y Montagu, 2006.

15 Rodríguez Ruiz, 1992b, 65 y 72-73. Sobre la carrera de Antonio Bada, ver, Torrejón Chaves, 1989.

16 RABASF, A-5075. Fue trasladado al Noviciado de San Bernardo tras la expulsión de los jesuitas, y en 1862 se llevó a las Descalzas para sustituir al de Gaspar Becerra que había sido destruido por el incendio del año anterior. Allí sufrió numerosas alteraciones que han modificado su forma original.

17 Rodríguez Ruiz, 2009c, 323-324, Ficha nº 421.

18 La ficha del retablo mayor, firmada por Tovar Martín, se decanta por la autoría de Francisco Carlier y rechaza cualquier intervención de Francisco Moradillo. La ficha de los cuatro altares de la nave y crucero que aparece en la repetida publicación –sin firma de autor– los atribuye también a Carlier (Rodríguez G. de Ceballos *et alii*, 1995, 338-339 y 340-342, respectivamente).

19 Rossi, 1713. La edición consultada es la que se conserva en la Bibliotheca Herziana en Roma (Dg 536-3130 raro gr) y puede verse digitalizada (OBJ08078030) en, http,//foto.biblhertz.it/exist/foto/object.xql?id=08078030. Antinori, 2012, en su capítulo correspondiente a *Disegni di vari altari e Capelle,* data la primera edición entre 1688 y 1689 atendiendo a los últimos diseños reflejados en sus estampas y Rodríguez Ruiz, 2013a, 235 y 244, entre 1689 y 1691. El adorno vegetal de las columnas salomónicas aparece en la lámina 19 de la obra de Rossi, proyecto de Ciro Ferri para el altar mayor de Sant'Agnese in Agone en Piazza Navona, cuya leyenda especifica "non messo in opera". Para este altar trazaría hacia 1720-1724 Domenico Calcagni el que finalmente se llevó a efecto y del que ya hemos hablado.

20 La documentación en Tovar Martín, 2000. Los diseños de Bonavia, conservados en el Palacio Real, reproducidos en Tovar Martín, 1995, 86. Un estudio de los dos retablos colaterales con ilustración en Rodríguez G. de Ceballos *et alii*, 1995, 273.

21 Sugranyes, 2011, 356-357, Ficha RBG/P8.

22 Reese, 1973, II, nota 1, cita la *Biografía* del arquitecto (Pulido López y Díaz Galdós, 1898), cuyos documentos 2 y 7 transcriben cartas de Ventura Rodríguez a Felipe V en 1744 y a Fernando VI en 1752; en la última indica que estudia el arte de Arquitectura hace más de 16 años y que fue su maestro Étienne Marchand (†1733) con quien delineó las obras que se ofrecieron en los reales sitios de Aranjuez y San Ildefonso. Debió de conocer al ingeniero francés hacia febrero o marzo de 1732, cuando su padre, Antonio Rodríguez Pantoja (†1771), acudió a su llamada para colaborar como aparejador de Aranjuez, pero es posible que hubieran trabajado antes juntos en San Ildefonso y Migas Calientes (Tovar Martín, 1998, 293). Él mismo, cuando recomendó al Ayuntamiento de Madrid a su sobrino para que ocupara su plaza de Arquitecto municipal, citaba como méritos propios "algunos diseños de su mano para ornato del Real Sitio de Aranjuez, aprobados por S.M. y firmados del S^or^ Patiño en el año de quando el suplicante estaba en los 16 de su edad…" (Reese, 1973a, II, 8, nota 16).

23 Sambricio, 1988.

central está plenamente ocupada por la medalla del santo jesuita con un simple marco que rompe arquitrabe y friso, coronado con un tarjeta decorativa que ahora ha sido sustituida por una láurea y un querubín. El cuerpo superior era un tablero con el monograma jesuita IHS en medio de ráfagas, limitado por pilastras y con un remate conopial, un trazado mixtilíneo que recuerda a los seguidores de Borromini, en especial a Ciro Ferri. Aunque su traza ha sido atribuida a Cornacchini –que no consta que fuera arquitecto sino escultor–, está muy cercano al altar mayor de Sant'Agnese in Agone en Piazza Navona de Roma trazado entre 1720 y 1724 por Domenico Calcagni[14]. De la admiración de los ilustrados por este único modelo romano con que contaban en la Corte, dice mucho que la prueba de pensado establecida para la 3ª clase de Arquitectura de la Academia en el concurso de *Premios Generales* de 1763 tuviera como asunto este altar. Ganó la prueba el discípulo Antonio Bada[15] y gracias a este dibujo queda testimonio exacto de su aspecto original[16].

Algunos arquitectos extranjeros, primero franceses y luego italianos, llamados por Felipe V para realizar diversas reformas en las casas reales, influyeron en la nueva estética del retablo en Madrid y sus alrededores. Destacan en este aspecto François Carlier, Giacomo Bonavia y Virgilio Rabaglio. Pertenecen a la generación anterior a la de Ventura Rodríguez pero sus obras más importantes en el campo del retablo se realizaron al mismo tiempo que Rodríguez iniciaba a esta actividad en San Marcos de Madrid y en la catedral de Cuenca, por lo que puede decirse que todos comienzan a la vez. Carlier dio diseños hacia 1749 para el monasterio de Santa Bárbara de Salesas de La Visitación de Nuestra Señora en Madrid que patrocinaban los reyes y que comenzó a construirse entonces bajo su dirección. Enriqueció sus trazas primeras a medida que avanzaba la obra, según indica Rodríguez Ruiz[17], que representa la planta longitudinal de la iglesia. Allí se observa en el crucero un retablo colateral cuyo modelo coincide con los cuatro altares situados en la nave y crucero que actualmente existen. Su estilo clasicista francés es elegante y simple, con una columna a cada lado que dobla pilastras y que remata en el cuerpo superior con un ático con frontón curvo partido, orejetas de voluta laterales y jarrones en los extremos. El retablo mayor engrandece el modelo con un amplio despliegue lateral, haciendo que las dos pilastras del colateral se convierten en columnas y adelantando la tercera. El banco y el entablamento se quiebran para albergarlas y éste, además, se rompe en su centro al avanzar hasta la cornisa el gran lienzo de Francesco Mura; el ático sigue también la traza del colateral, aunque con un gran resplandor y encima una corona y cortinaje. Esta conformidad entre retablo y dibujo confirman para Carlier la a veces discutida autoría de la traza[18]. Bonavia trazará en 1747 un doble modelo para los retablos laterales de la iglesia de Alpajés, cuya propuesta izquierda utiliza aún la columna salomónica adornada de pámpanos habituales en el XVII romano[19], pero el resto de la doble propuesta y dos opciones más para los otros cuatro altares del cuerpo de la iglesia, incluyen marcos sinuosos y tarjetas de rocalla que, sin embargo, no aparecen ya en los retablos que finalmente se hicieron[20]. El más decorativo de los tres tracistas es Virgilio Rabaglio, quien diseña antes de 1743 para la nueva iglesia de los Santos Justo y Pastor que había trazado Bonavia en 1739 unos altares –finalmente no llevados a efecto– plenos de asimetrías, sinuosidades y adornos caprichosos de gran movimiento[21].

El contacto con los maestros franceses e italianos desde su primera juventud[22] y la asimilación de los modelos extranjeros mediante un constante dibujar, arte donde había alcanzado a los 21 años la excelencia que muestra el ejemplo que luego veremos, culminaron en el dominio temprano por Rodríguez del estilo conocido como clasicismo romano, el más apreciado por los individuos de la Corte considerados inteligentes. Formó parte de la que Sambricio denominó "escuela de Palacio", primera generación de jóvenes arquitectos formados en el clasicismo y en el estudio científico y artístico de las diversas materias que impartía la Academia y no en el aprendizaje tradicional **[cat. 4-12]**. El estudioso sitúa la figura de Ventura Rodríguez al lado de otros dos delineantes de la obra de Palacio, colegas académicos y famosos arquitectos José de Hermosilla y el ya citado Diego de Villanueva, para hacer luego a cada uno de los tres la cabeza visible de opciones diversas en el campo de la Arquitectura[23]. Rodríguez representa la línea más próxima al clasicismo romano –que no deja de ser una

modalidad del barroco[24]–, observando las pautas del abate Juvarra o incluso de su discípulo Bernardo Antonio Vittoni, y, como ellos, hace gala de un estilo efectista y brillante, que logra el aplauso general. Hermosilla aparece como representante del espíritu crítico y analítico, abierto a distintos modelos incluido el clasicismo francés, y Diego de Villanueva como el estudioso de las nuevas teorías de la Arquitectura con apoyo en las ciencias auxiliares[25]. Este certero planteamiento de Sambricio ayuda a comprender la exitosa carrera de don Ventura frente a la de sus dos compañeros, cuya trayectoria vital responde escrupulosamente a sus posiciones científicas, que no favorecían precisamente la llegada de obras. A ello habría que añadir la enorme capacidad de trabajo de Rodríguez, su mayor longevidad y el haber contado con la colaboración de gran número de discípulos que realizaron sus diseños o diseñaron por sí mismos según la estética del maestro[26].

Para valorar con equidad los retablos de don Ventura es recomendable atender a las vicisitudes padecidas por José de Hermosilla y Diego de Villanueva en los pocos encargos de este tipo que les llegaron, unas dificultades de las que tampoco estuvo libre Rodríguez. Hermosilla tuvo un brillantísimo comienzo con el diseño y decoración de los altares mayor y laterales de la Santíssima Trinità desde mediados de 1748 hasta 1752, mientras disfrutaba de su pensión romana. Asombra la variedad de recursos y la sabiduría con que los emplea, considerando que no había cumplido los 35 años. Sin embargo, las expectativas de grandes encargos para decorar el interior de templos con que volvería a Madrid no se cumplieron. Apenas un armario relicario el año de su regreso para la sacristía de los trinitarios calzados de la calle de Atocha y otro semejante hacia 1755 para la capilla funeraria de los condes de Miranda en el convento franciscano Domus Dei de La Aguilera (Burgos)[27]. En 1767, el conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla[28], le procuró la revisión del proyecto que había enviado el abad del monasterio de San Juan de la Peña para que se hiciera un panteón para las personas reales de Aragón y Navarra que estaban allí enterradas. Hermosilla modificó el proyecto en un informe de 20 de septiembre de 1767 y debe ser suyo el severísimo altar inspirado en modelos de la Antigüedad, de mármol blanco y negro y jaspe verde y rojizo, rematado en un frontón dórico sin decorar, y también las escuetas placas recordatorio de los nombres de los reyes, todo muy a tono con el espíritu funerario del recinto[29]. Más adelante

24 Chueca Goitia, 1970, insistió en que el estilo difundido desde la Academia en su primera etapa no merecía el apellido de barroco clasicista, sino el de barroco-barroco, frente al de barroco-mudéjar que atribuía al estilo que se practicaba en España con anterioridad. Por nuestra parte, nos parece más adecuada la denominación de clasicismo ilustrado, por la relación estrecha que existe entre el clasicismo romano y los notables que formaban el círculo de consiliarios de la Academia, aunque también tomara parte en la consagración de la tendencia la primera generación de profesores, en especial el escultor Felipe de Castro.

25 El pensamiento de estos tres arquitectos se desarrolla en Sambricio, 1981.

26 Sambricio, 1985.

27 El primero le llegó por su amistad con fray Alonso Cano y Nieto, que había sido prior de la orden trinitaria en Roma hasta 1750, y el segundo por su trato frecuente con el conde de Miranda, hermano mayor de la Real Congregación de Hospitales de Madrid, con ocasión de sus trazas para el Hospital General de la Villa.

28 El Conde de Aranda fue director del cuerpo de Ingenieros al que Hermosilla pertenecía desde muy joven, y al que se reintegró en 1756.

29 Hicimos el estudio de estas obras del arquitecto en nuestra conferencia "Los retablos de José de Hermosilla. De Roma a Irurita", pronunciada el 30 de noviembre de 2015 dentro del ciclo *José de Hermosilla y Sandoval (Llerena, 1715-Madrid, 1776). Arquitecto e ingeniero militar en la España de la Ilustración*, organizado por el COAM y la Diputación de Badajoz en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

30 La documentación y estudio incluidas las esculturas, en Cruz Yábar, 2000. Cubrió el cascarón con gajos de escaso relieve y todo el contorno del presbiterio mediante placas ligeramente decoradas, sin salientes y entrantes ni tampoco hornacinas; en el centro, prolongando el entablamento de todo el conjunto como ya había hecho en Santa Trinitá, superpuso un retablo que apenas se distingue del resto de la envoltura, con sus columnas corintias robadas y un nicho central poco profundo para la imagen titular y encima un frontón partido con el grupo escultórico de la Trinidad en su centro, que disimula el retrógrado cascarón.

31 Se reproducen y estudian en *Descalzas Reales, Monasterio de la Visitación, Retablos laterales de la Inmaculada y San Sebastián* en Rodríguez G. de Ceballos *et alii*, 1995, 310-311.

32 Villanueva, 1979, dibujo nº 33.

33 Navascués, 1987, 662.

34 Blanco Mozo, 1995-1996, 212-213 Aparece con la siguiente mención, "(259) Diseños de varios altares y capillas de Roma con cinq^ta laminas en f^o en pasta en...100". Sobre los repertorios de estampas de altares y edificios italianos publicadas por Giovanni Giacomo De Rossi y su hijo Domenico y la influencia en la arquitectura de Ventura Rodríguez y otros arquitectos españoles del siglo XVIII véase Rodríguez Ruiz, 2013.

35 Rodríguez Ruiz, 2009c, 263 y ss. Estudia este álbum en la Ficha nº 325. Puesto que Juvarra murió en Madrid de una enfermedad aguda y breve, sus dibujos pudieron quedar en el obrador real que utilizaría para la obra de Palacio.

36 Rodríguez Ruiz, 2009c, 127, Ficha nº 109.

37 Había nacido el 14 de julio de 1717, fiesta de San Buenaventura, y sería bautizado seguramente el 15 siguiente, festividad de San Enrique en el santoral anterior a la reforma de 1969.

le encomendó la Academia la traza del retablo para la iglesia parroquial de Irurita en Navarra, tras rechazar el 7 de junio de 1770 el diseño del navarro Juan José de Echarri que calificó de "monstruoso". Los naturales querían que el retablo cubriera por entero las paredes del presbiterio y que se hiciera en madera, por lo que el llerenense intentó conciliar las exigencias del buen gusto con las preferencias de los clientes[30]. Cumplía así con la postura, defendida en su *Tratado*, de una arquitectura realizable, adaptada a las circunstancias de tiempo, lugar, clima y tradiciones locales.

Menos fortuna aún tuvo Diego de Villanueva como tracista de retablos. Con ocasión de su reforma de las Descalzas en 1765 se le encargaron dos cajas para enmarcar las pinturas de *San Sebastián* y *San Juan Bautista* de Gaspar Becerra que habían de servir como altares colaterales[31]. En mármol, hizo uso exclusivo de la línea recta, quizá para abaratar la labor de los tallistas; limitó la decoración a los elementos en bronce, como capiteles y basas, y jugó con los diferentes colores del material, en especial en los triglifos y metopas y en el frontón dórico, dónde coloca un broncíneo grupo de querubines, concesión a los gustos aún barrocos; el cuerpo prismático que levanta sobre el frontón tiene flameros en los extremos y una espina con remate mixtilíneo que recuerda a Borromini y Bonavia. En uno de los dibujos de su cuaderno de 1754 esboza un ejemplar que contiene bastantes de estos elementos[32]. Los retablos mayor y colaterales de Santa María del Coro de San Sebastián se fechan por Navascués hacia 1765[33] pero su ejecución por el artífice local Francisco de Azurmendi debió de tener lugar una década más tarde. Para el retablo mayor eligió un esquema casi herreriano tanto en el cuerpo superior que se une al inferior por cartelas, como en la estructura de este último, con calle central muy destacada entre columnas pareadas gigantes y en los extremos pilares cajeados. Herrera significaba ya entonces para muchos académicos, incluido Ventura, el reencuentro con lo romano frente a la barbarie del gótico, pero Diego de Villanueva se sirve también en este retablo de recursos procedentes del barroco vernáculo, así la gran cornisa con profusa decoración y los marcos de pinturas con orejetas ornados de gallones y hojas; no en vano había trabajado de joven en el obrador paterno y estaba familiarizado con soluciones tradicionales. El resultado es muy satisfactorio y es ejemplo de lo que hubiera podido ser la evolución natural del retablo en España según una estética del buen gusto si no se hubiera interpuesto con tanta fuerza la dependencia de lo romano.

Pero si las inquietudes de Hermosilla y Villanueva por emancipar su estilo de los patrones del clasicismo ilustrado no llegaron a influir verdaderamente en el panorama del retablo español, sucede lo contrario con los modelos del tercer arquitecto en liza, que se difundieron por todo el país. El supuesto conformismo de Rodríguez con la moda académica no implica un demérito. Aunque no pueden negarse los préstamos de los retablos romanos del siglo anterior –se hará bastantes referencias durante la primera etapa de su carrera a ideas decorativas de *Vari altare* de Giovanni Giacomo de Rossi del que poseía un ejemplar[34] y a proyectos de Filippo Juvarra que pensamos que conoció su discípulo hispano[35]–, las invenciones de don Ventura contienen aspectos originales muy valiosos, además de una muy meritoria preocupación por adaptar el modelo a su lugar de destino. A ello añadiremos que, en pocos años, pasa de la emulación a la codificación de unos modelos propios, a la creación de un estilo inconfundible que combina lo estético y lo racional.

Los retablos de primera época de Ventura Rodríguez.

Tradicionalmente se consideró el primer proyecto arquitectónico del madrileño el dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de España **[cat. 13]**. Se trata de una capilla ochavada con cúpula central rematada en alta linterna y retablo mayor con medalla de San Miguel. En la reciente revisión de este dibujo que realiza Rodríguez Ruiz[36], introduce razonables dudas sobre la autoría del firmante –que compartimos– por el carácter definido del proyecto y la juventud del supuesto tracista, entonces un simple delineante de Giovanni Battista Sacchetti en la obra del nuevo Palacio Real **[il. 99, cat. 4-5]**. Sin embargo, el hecho de que la firma incluya el que debió de ser su segundo nombre, Enrique[37], que usaría por entonces pero no luego, hace más probable que fuera el autor

material de este dibujo de presentación, cuya traza cabe atribuir a Sacchetti. En nuestra opinión, se trata de una propuesta inicial del turinés para la capilla de Palacio[38]. En la gran medalla central del retablo figura la victoria de san Miguel, que fue la dedicación de la capilla real[39]. Otras razones apoyan la hipótesis, como son las coronas sobre las hornacinas vacías, destinadas con probabilidad a unos reyes santos, y la pintura en la cúpula de la linterna con un águila que desciende de los cielos, una rara representación del Espíritu Santo. En los machones que forman los lados cortos del ochavo aparecen querubines que recuerdan a los que finalmente se colocaron en ese mismo lugar en la capilla real. La comparación con la capilla del Palacio proyectada por Sacchetti hacia 1752-55[40], muestra un espacio interior parecido y son casi idénticas las bolas de bronce con crucifijo que rematan ambas cúpulas. También coincide la situación de la tribuna real, además de otras particularidades de su disposición arquitectónica que demuestran, en ambos casos, que no se trataba de un templo público o de una capilla conventual.

El primer proyecto seguro que Rodríguez diseñó de forma autónoma del que queda imagen no fue edificio[41], sino el monumento funerario que se levantó para las honras fúnebres del cardenal Gaspar de Molina y Oviedo que tuvieron efecto en San Felipe el Real de Madrid el 21 de noviembre de 1744, afortunadamente grabado al año siguiente por Juan Bernabé Palomino[42] **[il. 69]**. Fue un encargo procedente del Consejo de Estado y su presidente el marqués de los Llanos[43]. Un templete sobre alto plinto de dos escalones y base hexagonal, con los lados abiertos por arcos de medio punto con columnas salientes en las esquinas y con esculturas delante de cuatro de ellos, dejando ver el catafalco por los otros dos; remata en una cúpula deprimida sobre tambor circular que se horada en el frente y detrás y se adorna con candelabros. Reese se refirió a antecedentes en catafalcos diseñados por Domenico Fontana o Gian Lorenzo Bernini[44]. Existe un modelo más cercano y parecido que quizá conoció el joven Rodríguez[45], que pudo formar parte de un cuaderno de diseños de Filippo Juvarra. La estructura arquitectónica es similar, aunque Rodríguez introdujo en ella las fantasías decorativas propias de un túmulo funerario. También recuerda mucho al ciborio diseñado por Juvarra para la capilla de Sant'Uberto en Venaria Reale en Turín, del que se conserva el boceto[46] . A Ventura le veremos utilizando de nuevo las ideas del italiano quince años más tarde, en el tholos que previene para el ornato de la puerta del Sol en la entrada solemne

38 Juvarra había diseñado un palacio de una extensión muy superior a la que era capaz de contener el espacio urbano ocupado por el Alcázar. Muerto en 31 de enero de 1736 (partida del libro de difuntos de San Martín transcrita en Jovellanos, 1790, 72-73), Sacchetti tomó la dirección y comenzó sus estudios sobre el palacio desde fines de 1736 y a lo largo de 1737. La sección longitudinal (BNE, Dib/14/6/1) cuya traza se atribuye a Sacchetti y la ejecución a Ventura Rodríguez (Rodríguez Ruiz, 2009c, 140-141, Ficha nº 121) no es aparentemente más que una reducción del proyecto de Juvarra, pues se observan aún las dos capillas, particular de los reyes y general, aunque mucho más juntas de lo que figuraban en el plano del mesinés. Después de estos escarceos sobre el proyecto de Juvarra, Sacchetti trazó su propio plano, y el diseño firmado por Rodríguez en 22 de octubre de 1738 sería una primera idea para el interior de la única capilla real que figuraba en el plano de Sacchetti.

39 El arcángel era uno de los patronos de la monarquía francesa y Felipe V lo veneraba hasta el punto de elegir para su jura como rey por las Cortes reunidas en San Jerónimo el Real el día 8 de mayo de 1701, fiesta de la Aparición de san Miguel (Servera, 1707).

40 Rodríguez Ruiz, 2009c, 286, Ficha nº 359.

41 Reese, 1973, I, 30, menciona como obras de Rodríguez, trazadas en vida de Felipe V y en los dos años siguientes del reinado de Fernando VI, una capilla para la Orden Tercera en Colmenar Viejo (1736), una capilla dedicada a San Miguel (1738), un retablo para el hospital de San Luis de la nación francesa (1743), el catafalco para el cardenal Molina (1744), dos portadas para el palacio de Aranjuez (1746) y el que se ha supuesto proyecto para su admisión como individuo de la Accademia Nazionale di San Luca en Roma (1746). La noticia del encargo de Colmenar Viejo procede de Llaguno y Ceán, no hay documentación ni imágenes y la capilla fue derruida en 1945 (Reese, 1973a, I,. 34). El proyecto para la capilla de San Miguel es el correspondiente al dibujo de la BNE, Dib/14/25/22 al que nos hemos referido ya. Sobre el altar para el hospital de San Luis, es dudoso que estuviera hecho según su traza, pues afirma Reese (Reese, 1973a, I, 38) que el manuscrito de Felipe de Castro solo afirma que estaba hecho, pero, por nuestra parte, hemos de precisar que ni lo describe ni cita a su amigo don Ventura con relación a la traza.

42 Juan Bernabé Palomino, Túmulo del Cardenal Molina (trazas de V. Rodríguez, 1744), 1745 Calcografía Nacional, Archivo Antonio Correa, AC 12606, Caja 18. También en, BNE, Invent/14779, Estampa suelta de, Ballesteros, 1745, *Relación del fallecimiento, entierro y sumptuosas honras... que a la memoria... del Cardenal Molina y Oviedo, obispo de Málaga consagró el Consejo de Castilla*, Imprenta de Antonio Sanz, Madrid (BNE, 2/59746(1)). En el grabado calcográfico, "B. Ventura Rodríguez inv. et delin. M.^{ti} / I^{s}. â Palm^{o} sp.^{r} Reg.^{s} Ma.^{ti} incidit, an. 1745". Obra digitalizada; ver más información en la página Web de la BNE.

43 Reese, 1973, I, 38-43, documentó las circunstancias del encargo.

44 Reese, 1973, I, 40-41.

45 Rodríguez Ruiz, 2009c, 266-267, Ficha nº 328. Se clasifica como anónimo italiano del siglo XVIII, y se identifica como un escenario de arquitecturas fantásticas relacionadas con lo antiguo y lo romano, pero también con Borromini.

46 Fotografía en, https://it.pinterest.com/pin/855543260432393816/ Schizzo para il ciborio dell'Altare maggiore della capella de Sant'Uberto de Venaria Reale.



[il. 69] Juan Bernabé Palomino, *Túmulo del Cardenal Molina para la Iglesia del San Felipe el real de Madrid* (detalle) (Ventura Rodríguez, trazas 1744). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

de Carlos III en Madrid el 13 de julio de 1760[47] y que es copia casi literal –salvo las basas de las columnas– del templo monóptero que aparece en el diseño catalogado como de Juvarra **[il. 70]**[48].

No se han desvelado las causas por las que Ventura Rodríguez emerge poderosamente en el panorama de las obras reales llegando a la mitad del siglo, mientras su mentor Sacchetti cumple un papel cada vez menos relevante. No puede por menos de sorprender, y así lo señaló Sambricio[49], que ambos ingresen simultáneamente en la Academia romana de San Luca en 1747 como académicos de gracia; uno, el discípulo más destacado del gran Juvarra y en la cima de su carrera y el otro, un principiante español desconocido, con cargo de aparejador en las obras reales[50], teniente de director en la Academia naciente y sin obras en su haber. Intuimos que puede tener que ver con la fobia del nuevo rey a su madrastra Isabel de Farnesio, que había sido quien abogó con más empeño por la venida de Sacchetti[51], pero lo cierto es que Fernando VI tuvo desde el comienzo de su reinado una preocupación constante de que los españoles no se vieran agraviados en la obra de Palacio frente a los artífices extranjeros[52]. A la simpatía del rey por el joven de Ciempozuelos[53] se unía la del influyente benedictino fray Martín Sarmiento, abad del monasterio de San Martín, inspirador del programa iconográfico del Palacio real. Desde el año 1749 en que logró el título de Arquitecto delineador mayor del Real Palacio[54] y a pesar de la presencia física constante que requería ese puesto y el que tenía en la Academia en la formación de los alumnos, fue capaz de atender con gran éxito los encargos que recibía por sucesivas decisiones reales.

En 1749 empezó Rodríguez su primera gran obra, el edificio y decoración interior de la iglesia de San Marcos de Madrid que se había de construir en el lugar donde existía un pequeño oratorio dependiente del monasterio de San Martín. No nos queda duda de que el abad fray Martín Sarmiento fue quien recomendó a su amigo para hacerlo. La obra debió pagarse por los benedictinos[55]. El modelo para el retablo mayor tiene resonancias de Bernini, pero también de Borromini en el remate[56]. Es importante el parecido con un proyecto atribuido a Carlo Fontana[57] inspirado a su vez en las capillas Raimondi y Cornari de Bernini **[il. 71]**, y que perteneció a la colección Carderera[58]. El altar de San Marcos le sigue con fidelidad en la disposición radial de las dos columnas laterales, el entablamento convexo que se quiebra en las columnas y se eleva en dos cortos segmentos de frontón curvo roto. En el cuerpo inferior tiene una caja elíptica con la imagen del evangelista titular sobre el que cae un haz de rayos por la parte interior del hueco como en la capella Cornaro de Bernini en Santa María de la Victoria[59]. El ático nada tiene que ver con los modelos mencionados, pues se reduce a una alta espina con un gran óculo ovalado y transparente con remate en cornisa apuntada, motivo que se insinúa el diseño de dos retablos de Filippo Juvarra hacia 1705-1706 que se hallan en su álbum citado[60], aunque el modelo más preciso es el adorno

47 *Relacion de los arcos*…, 1760, 10 y 39. La escultura corrió a cargo de Felipe de Castro. Conocido por la pintura de Lorenzo Quirós que se conserva en el Museo de la Real Academia de San Fernando de Madrid, Inv. nº 0842.

48 Rodríguez Ruiz, 2009c, 265, Ficha nº 326.

49 Sambricio, 1981, 128-129.

50 Por nombramiento de Felipe V de 28 de abril de 1741 (Jovellanos, 1790, 74-75).

51 Bottineau, 1986, 580.

52 Una orden del rey de 6 de junio de 1749 relativa a la labor de los escultores en palacio establecía, “Que a cada uno de los dos [Olivieri y Castro] se les ha de repartir siempre igual número de piezas…”. La orden seguía vigente cuando se reparte la escultura de la capilla real entre los dos escultores, según comunicación a Corrado Giaquinto de 4 de mayo de 1757 [Cruz Yábar, (2004)/2011, I, 36, 44, 62-63 y II, 343],

53 Su único revés fue el proyecto para el Hospital General, en que compitió en 1755 con José de Hermosilla, siendo preferido el proyecto de este último, razón por la que Ventura Rodríguez protestó la decisión que habían tomado Sacchetti y otros tres profesores que formaban la Comisión de obras. A pesar de la simpatía que había mostrado Fernando VI por Rodríguez, ratificó la decisión de los académicos y designó a Hermosilla como arquitecto del nuevo hospital (Muñoz Alonso, 2010, 87-103).

54 Jovellanos, 1790, 76. Se le expidió el título el 5 de marzo de 1749.

55 No se han localizado documentos referentes a la construcción ni a los pagos. Sánchez Rivero, enero 1925, sugirió que el duque de Berwick pudo costear la obra porque su antepasado, Jacobo Fitz-James, fue vencedor de la batalla de Almansa, que tuvo lugar el día de San Marcos y que aparece representada en uno de los frescos del templo. La hipótesis es poco convincente. Fray Martín Sarmiento era un insigne historiador y sería quien sugiriera el homenaje a Felipe V que tanto le había favorecido (Llamazares Rodríguez, 2014).

56 Para el esquema arquitectónico del presbiterio, la inspiración en San Carlo alle Quatro Fontane de Borromini ya es mencionada por Rodríguez Ruiz, 2013a, 238-239, que hace referencia al dibujo que pudo consultar Ventura en Rossi, 1711, lám. 18, *Spaccato interiore della metà della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane,* de Francesco Borromini.

57 Biblioteca Nacional de España, Dib/14/45/72.

58 Rodríguez Ruiz, 2009c, 260, Ficha nº 320.

59 Reproducido en Rossi, 1713, lámina 21.

60 Rodríguez Ruiz, 2009c, 263-265 y 274-275, Ficha nº 339.



[Il. 70] Giovanni Battista Sacchetti, *Proyecto para la capilla del Palacio Real de Madrid*, (detalle), 1753. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



[il. 71] Giovanni Giacomo de Rossi, *Capella Cornaro, en Disegini di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*…. [1690]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

superior de la ventana sobre la portada del Colegio de Propaganda Fide de Borromini. Los dos altares laterales más cercanos a los pies, dedicados a los santos Benito y Escolástica[61], simplifican los rasgos del retablo mayor, pero no la estructura. Según su habitual diplomacia, Rodríguez repartió la escultura entre sus compañeros de la Academia. Encargó a Juan Pascual de Mena los tres santos titulares de los altares, a Felipe de Castro los ángeles mancebos del retablo mayor sentados en la altura y las restantes figuras de estuco a Roberto Michel[62]. La talla de *San Marcos* está firmada y fechada, –"Le hyzo Juan de Mena en 1757"[63]– lo que obliga a retrasar la fecha de la conclusión de la decoración interior respecto al edificio, que fue consagrado en 1753.

La fortuna de Ventura Rodríguez se consolidó definitivamente al año siguiente de dar la traza de San Marcos, cuando se le confió un delicado encargo. Fernando VI había recibido a mediados de 1750 una petición de la Junta de Fábrica del Pilar solicitando que se enviara un maestro que diera trazas para la Santa Capilla que se quería edificar dentro del templo mariano **[cat. 58-64]**. Fue designado para ello Rodríguez, que recibió el 7 de septiembre la orden de trasladarse a Zaragoza, donde se hallaba antes del 15 de ese mismo mes[64]. Permaneció allí al menos hasta 20 de noviembre de ese año, en que firmó una serie de planos y trazas[65]. Se inicia con ello un largo proceso de construcción que se prolongará hasta 1765, con innumerables vicisitudes de todo tipo[66]. El arquitecto tenía que observar al menos dos condiciones a la hora de plantear su obra, su colocación entre cuatro pilares del templo y mantener en su lugar el pilar donde era tradición que la Virgen se había mostrado al apóstol Santiago y a sus compañeros, así como conservar el antiguo muro de mampostería que se decía, formó parte del primitivo templo. Esteban Lorente dio a conocer noticias sobre un proyecto que dos hermanos eclesiásticos, Pablo y José Diego de Ibáñez, habían concebido bastantes años antes que, entre otras particularidades, incluía la abertura de la capilla por tres lados y tres altares en la cabecera[67] **[il. 72 y 73]**.

Hemos de limitar nuestro comentario al aspecto y significado de los altares incluidos en la Santa Capilla, que fueron ejecutados con algunas diferencias respecto a lo que aparece figurado en la traza de 20 de noviembre de 1750 que el arquitecto titula *Corte… que demuestra lo interior…*[68].

La planta firmada por Rodríguez ese mismo día justifica con detalle la decisión finalmente adoptada para los altares de la Santa Capilla. Es razonable que así lo hiciera, pues era una disposición inusual que podía sorprender a quien no supiera los antecedentes. En el lado no perforado que sirve de presbiterio figuran dos divertículos semicirculares a derecha e izquierda. El de la derecha lleva el número 5 y la leyenda dice,

> "5. Columna donde está la Ssma Ymagen de Nra Sra desde su colocación por Santiago, la qual quedó fuera del sitio en que devía estar, respecto del Templo, o por mejor decir, no se colocó el Templo donde devía estar, respecto de la Ssma Ymagen, pues quedó esta fuera de la línea diametral, cerca del Pilastrón nº 2 y a la espalda la maior parte de la Yglesia, procedido este hirror de descuido o impericia del primer director que planteó la obra". La pared de mampostería del primitivo templo, numerada con el 6, quedó incluida en la pared de la nueva capilla. En el hueco semicircular izquierdo coloca el número 7, cuya leyenda dice, "Sitio donde se coloca la Imagen de Santiago y sus combertidos, que corresponde y hace symetría con el de Ntra Sra". Por fin, en la zona central entre los dos senos, dibuja un poco profundo nicho entre dos medias columnas, con una grada y mesa de altar señalada con una cruz y el número 8, y la explicación dice, "Mesa de Altar (para decir Missa) sobre la qual se representa la venida de Ntra Sra a este sitio, que con el grupo de Santiago y sus combertidos al lado nº 7, y con la Ssma Ymagen, del Pilar, al nº 5, queda figurada la historia de la tradición, y disimulado el error que se expresa al nº 5 de esta explicación, como demuestra el dibujo del corte"[69].

El error –la obligada asimetría– se disimulaba mediante la disposición de los tres altares. El arquitecto trata de equilibrar los dos nichos extremos, ambos con muy diferente contenido, ocho personajes en el de la izquierda y sólo una pequeña talla a la derecha. Para ello, ideó dos templetes iguales por debajo de un medio punto

61 Serían la prueba de que el templo había sido pagado por los benedictinos. Tras el incendio de 1925, el retablo mayor perdió las pinturas interiores del camarín pero no sufrió más daños importantes. Ventura trazó también los cuatro altares en los ejes diagonales del crucero con un simple marco de medio punto coronado por una pareja de angelotes que sostienen un tondo con los anagramas de las esculturas que albergan los retablos (la Virgen María con el Niño, San José, San Antonio y San Blas) mientras trepan por las guirnaldas que lo rodean y que caen siguiendo la curva del arco. Los dos del eje transversal, ya sin tallas del S. XVIII, recuerdan mucho al dibujo del proyecto de altar lateral de la Encarnación que comentamos más adelante aunque acaba en curva y no en tejadillo a dos aguas.

62 Dieron cuenta de sus autores Ponz, 1776, 180-181 y Céan Bermúdez, 1800, III, 107.

63 Pérez de Domingo, 2007, 148-149 y Llamazares Rodríguez, 2014, 221.

64 Ríos Balaguer, 1925; Esteban Lorente, 1987 señala el error padecido por Ríos al indicar que Rodríguez viajó en diciembre, creído por Reese, 1973a, I, 73, cuando indica que Rodríguez trazó los planos de la Santa Capilla antes de ir a Zaragoza.

65 Los planos se custodian en el Archivo de la Basílica del Pilar, [cat. 61-64].

66 Ejemplos de ello en Cruz Yábar, 2004/2011, 240-269.

67 Esteban Lorente, 1987, 182-183, transcribe la carta del 12 de septiembre de 1750 del eclesiástico José Diego a su hermano Pablo Diego Ibáñez (1678-1755), jesuita residente en Zaragoza, donde da cuenta de que había hablado con Ventura Rodríguez antes de que saliera de viaje y que le había informado de las particularidades del Pilar y mencionado el proyecto que habían diseñado ambos bastantes años atrás. Lo describe con detalle y coincide en varios puntos con lo que luego trazaría el madrileño. Insta a su hermano para que convenza al arquitecto de que el pilar y la imagen no se pueden mover, de lo que dudaba Rodríguez, pero que podrían habilitarse tres altares, el de la Virgen y otros dos a los lados. El día 21 de septiembre, Pablo Diego remitió a Rodríguez los borradores con su proyecto porque tenía que salir de viaje (Esteban Lorente, 1987, 183, documento 2). Se conserva en la Fábrica del Pilar una traza que Ríos Balaguer, 1925, 27, piensa que puede ser de Pablo Diego Ibáñez, al igual que Esteban Lorente, 1987, 165; Ansón Navarro y Boloqui Larraya, 1991, 270, la atribuyen a Domingo de Yarza entre 1725 y 1732 y piensan que es la que la carta de José Diego menciona como "adorno de arquitectura con pedestales y columnas negras, más propio para Panteón que para el objeto de la Santa Imagen". Tiene también forma de templete con gran cúpula horadada y linterna de remate, pero muestra un solo altar.

68 Planos dados a conocer por Ríos (1925), *Corte por la línea AB de la / Planta, que demuestra lo / interior de la Santa Capilla de / Nuestra Señora del Pilar / de Zaragoza; y parte de la fá- / brica de su Yglesia donde [[...]] / Zaragoza y Noviembre 20 de 1750. Ventura Rodríguez Architecto Regio* (Archivo de la Basílica del Pilar, Zaragoza); fotografía en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ) consultable en, http,//opacaraimagenes.aragon.es/6f/9e/AHPZ_MF_COYNE_001482.jpg. Una interesante parte del proyecto de Rodríguez es la relativa al trasaltar que aparece en la mitad izquierda de otra de las trazas y en otra más en que aparece completo que titula "*Elevación exterior de la S^{ta} Capilla de N^{a} S^{a} del Pilar de la Ciudad de Zaragoza mirada por la parte / de la colocación del S^{to} Pilar, su inbentor Bentura Rodríguez, Arq^{o} de S. M. [...] 20 de Nobiembre de 1750*" (Archivo de la Basílica del Pilar, Zaragoza); fotografía en el AHPZ consultable en, http,//opacaraimagenes.aragon.es/6f/9e/AHPZ_MF_COYNE_001489.jpg.. Incluía una gran medalla en relieve de la *Asunción* cuya función hubiera sido la de servir como altar mayor del templo. El Cabildo se negó a esta reforma, que implicaba el traslado del retablo de Damián Forment a la pared del Coreto. La medalla de la *Asunción de la Virgen* destinada a decorarlo, que Ventura Rodríguez tenía asignada a Felipe de Castro, dio lugar a muchos sinsabores del arquitecto y a su definitiva ruptura con el cabildo del Pilar. La medalla, realizada finalmente por Carlos Salas, es actualmente un elemento decorativo del estrecho deambulatorio donde se colocó el humilladero para venerar el pilar (Sobre la medalla, Muñoz Sancho, 2014, 402-411).

69 Archivo de la Basílica del Pilar, Zaragoza; fotografía en el AHPZ consultable en, (http,//opacaraimagenes.aragon.es/6f/9e/AHPZ_MF_COYNE_001484.jpg).



[il. 72] Ventura Rodríguez, *Santa Capilla*, h. 1750-53. Zaragoza, Basílica-Catedral de Ntra Sra del Pilar. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

abocinado y decorado con casetones. Dorados, tienen a modo de frontón curvo que aparenta un tabernáculo de dosel berninesco con caídas que llevan las doce estrellas de la visión apocalíptica; por encima, rematan en dos volutas que sostienen una cruz y encierran una gran concha[70]. Iguala así los dos nichos en lo arquitectónico, pero también procura hacerlo en lo escultórico. En la traza original, había empequeñecido el grupo de *Santiago y los convertidos* de modo que sus cabezas no llegaran a la mitad del nicho, y ya muy arriba, un grupo de nubes y ángeles asomaban bajo el dosel. Por el contrario, llenaba el nicho de la Virgen con dos grandes ángeles portacandeleros junto a la imagen y la mitad superior poblada de ángeles niños revoloteando[71]. Otra de sus preocupaciones era

70 Este motivo aparece constantemente en los altares romanos recopilados por G. G. de Rossi, por ejemplo, en la traza de Ciro Ferri del remate del altar de la capilla Gabrielli en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva –remate que no existe en el retablo definitivo, como tampoco el templete arquitectónico alrededor– (Rossi, 1713, lámina 28); aunque también en muchos otros diseños de diversos arquitectos, así en las ventanas superiores de la iglesia de los Santos Luca y Martina de Pietro da Cortona en el Foro romano (Rossi, 1713, lámina 18).

71 La solución es semejante a la del baldaquino de Santa María in Transpontina, de Carlo Fontana (trazas de 1674), un alto templete dedicado a un pequeño cuadro de la Virgen, que se llena de ángeles ascendentes hasta la imagen que sostienen (Rossi, 1713, lámina 27), aunque en el que se ve actualmente hay sólo dos ángeles adorantes alrededor de la columna que remata en el icono de la Virgen.

72 Ibarzo Aldea, 2014. Reproduce la fotografía tomada por José Mora Insa (1905/1954; AHPZ, ES/AHPZ-MF_MORAIND/0999) de una estampa de José Lamarca (doc. 1759-1786) representando la Santa Capilla con el detalle de los tres altares (BNE, Invent/13940; 293 x 211 mm); al datarla en 1776 es posible que tome como referencia otra estampa en la que se lee sin problema esa fecha y de la que conserva también una fotografía de José Mora Insa el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (ES/AHPZ-MF_MORAIND/0999). En la de Lamarca se lee, "*Diseño del nuebo y Magnífico tabernáculo de la S. Angélica y Apostólica Capilla de N.S. del Pilar de Zarag.ª segⁿ se venera en ella su S. Ymagen traida por ministerio de / Angeles... / Jph Lamarca la Gravó*".

73 Esta noticia y las que siguen sobre la labor de escultura proceden de Muñoz Sancho, 2014. Los primeros contratos para realizar las basas y capiteles de bronce dorado con los plateros reales franceses Larreur datan de 1757.

74 Esteban Lorente, 1987, 164.



[il. 73] Ventura Rodríguez, *Altar mayor de la Santa Capilla*, h. 1750-53. Zaragoza, Basílica-Catedral de Ntra Sra del Pilar. MMadrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

transmitir el mensaje. Para ello, Rodríguez diseña un juego de miradas del Apóstol y sus convertidos a la izquierda hacia María que desciende entre nubes en el centro sobre el altar, y se completa con el gesto de ésta que, a la vez, mira al grupo y le señala con su mano derecha el altar donde se halla la Santa Imagen. Pero, tanto sus deseos de simetría como de convertir el Pilar con la Virgen en el centro de atención aunque estuviera descentrado, se frustró por la forma en que José Ramírez realizó los grupos escultóricos de *Santiago y los convertidos*, que llenan el nicho sin dejar el hueco previsto por don Ventura, y el de la *Venida de la Virgen*, con su descomunal presencia. El nicho de la santa imagen se vació de todo el adorno angélico propuesto por el arquitecto y su contraste con los grupos escultóricos del centro y de la izquierda es chocante. Estos aspectos se aprecian ya en una estampa de la capilla de 1776[72].

Los datos documentales analizados por Muñoz Sancho ponen de relieve que la labor de construcción de los altares y en general la decoración escultórica de la Santa Capilla no empezó a preocupar al Cabildo hasta 1758[73]. Un momento de dificultades económicas de la Fábrica retrasó aún más el comienzo. El 13 de junio de 1761 escribía Ventura Rodríguez al Pilar sobre la escultura de la capilla, para la que aconsejaba a los jóvenes pensionados por la Academia en Roma o a otros jóvenes que se hallaban en la Corte que eran muy hábiles y competirían entre ellos y, en todo caso, estaba "nuestro Ramírez" para atender a lo que hiciera falta. El escultor zaragozano José Ramírez había sido designado director de la obra en 25 de noviembre de 1752[74] y esperaba que esta función fuera gratificada con encargos de su Arte. Por ello, el arquitecto le asignó la escultura de los

nichos del presbiterio a los que ya nos hemos referido, que había terminado antes de 6 de julio de 1762, en que el Cabildo disponía lo necesario para colocarla en sus respectivos lugares. Las restantes manifestaciones escultóricas situadas fuera de los altares, realizadas por los profesores académicos Manuel Álvarez y Carlos Salas, doce medallas con escenas de la vida de la Virgen sobre las puertas interiores (*Nacimiento de la Virgen*, *Presentación de María en el templo* y *Desposorios*, de Álvarez, *Anunciación*, *Visitación*, *Presentación del Niño en el templo*, *Expectación del parto*, *Inmaculada*, *Dolorosa*, *Soledad*, *Coronación* y *Patrocinio*, de Salas), más las 32 figuras en estuco de santos, jerarquías angélicas, ángeles mancebos y ángeles niños que decoraban la cúpula en su exterior, ocho de Álvarez, las que miran al Coreto y que corresponden a la entrada principal de la Capilla, ocho de Salas y dieciséis de Ramírez, prolongaron la construcción hasta fines de 1764.

Apenas hubo dado las trazas para el Pilar surgió otro encargo de gran resonancia, la nueva capilla que la catedral de Cuenca iba a dedicar a su patrón san Julián[75] El Cabildo había resuelto el 23 de marzo de 1750 que se colocara la urna de las reliquias en el altar mayor con un transparente, y que se hiciera una nueva capilla del santo a sus espaldas. El acta de la reunión del Cabildo de 30 de marzo de 1751 da cuenta de que los responsables de la obra estaban buscando ya arquitecto; se refieren a Sacchetti, cuya venida a Cuenca ven problemática, pero no la de su maestro de líneas Ventura Rodríguez, sin descartar que pudiera llamarse al francés Carlier. El 13 de abril siguiente, el agente de la catedral en Madrid comunicaba que Rodríguez se trasladaría a ver la obra a principios de mayo, aunque hizo la visita el 15 de julio. El Cabildo conocía el 19 siguiente su opinión de que el retablo mayor debía sustituirse por otro de jaspes, en correspondencia con el que se haría para la capilla de San Julián. Las trazas llegaron después de una larga espera, cuatro dibujos firmados y fechados el 4 de octubre de 1752, más de un año después de la visita de Rodríguez. Para sorpresa del Cabildo, el retablo del altar mayor no incluía la urna del Santo como se había pensado, pues el arquitecto la representaba en el retablo de san Julián, aunque podría verse desde el altar mayor a través de un óculo enrejado –una idea que don Ventura pudo tomar del diseño de Ciro Ferri en el altar mayor de la iglesia de Santa María Magdalena de Pazzi en Florencia[76]– comunicando ambos altares a través del transparente que se haría para iluminar la urna del patrón.

El retablo mayor, que se hizo en mármol rojizo y bronce dorado, recuerda al retablo de San Marcos pero sin el espacio elíptico ni la proyección de las columnas en diagonal, aunque el presbiterio conquense, mucho más amplio, permitía expandir aquel formato y acercarse algo más al modelo de Rainaldi para el altar mayor de la iglesia Dei Santi Nomi di Gesù e Maria[77] y trasladar a las entrecalles las imágenes laterales –*San Joaquín* y *Santa Ana*– que en el retablo madrileño –unos ángeles– tenían que colocarse sobre unas ménsulas laterales por falta de espacio. La calle central la ocupa una gran medalla en mármol blanco de la *Virgen con el Niño*. El ático es una espina enmarcada por molduras curvas de raíz borrominesca y en el centro la escultura de *Dios Padre*[78]. Rodríguez completó la transformación del presbiterio y bóveda góticos con un revestimiento apropiado al estilo del nuevo retablo.

Para el altar de san Julián **[il. 74, cat. 52-56]** organizó un edículo cuyo fondo se adorna con la gran medalla de *San Julián recibiendo de la Virgen la palma de santidad*, rodeada por un arco de medio punto de mármol amarillo veteado sostenido por dos columnas de jaspe verde con basas y capiteles corintios de bronce dorado. En el altar reposan dos ángeles con la urna de las reliquias del Santo, perfectamente visible en la traza pero en la actualidad protegida por una reja[79]. Desde el plano de fondo avanzan perpendicularmente unas cortas paredes laterales

75 La catedral tiene doble dedicación, Santa María y San Julián (Barrio Moya, 1983). Ver Barrio Moya, 1985 y García Melero, 1989, 244-246. Las noticias documentales que se mencionan para Cuenca proceden de estas publicaciones si no se ofrece otra referencia bibliográfica.

76 El altar con el óculo ovalado y enrejado se reproduce en Rossi, 1713, lámina 32.

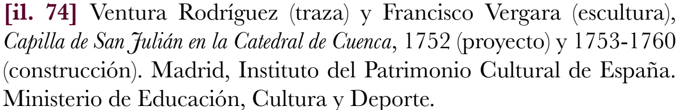
77 Se reproduce en Rossi, 1713, lámina 48.

78 Domingo Lois Monteagudo, que conoció sin duda esta traza, representó un retablo muy parecido para la prueba de pensado de 2ª clase de Arquitectura en un ejercicio que le valió la máxima calificación en el primer concurso de premios convocado por la Academia el año de 1753. RABASF, A-4295. Rodríguez Ruiz, 1992a, 42-43.

79 La urna original fue destruida en 1936.

80 Rossi, 1713, lámina 34.





[il. 74] Ventura Rodríguez (traza) y Francisco Vergara (escultura), *Capilla de San Julián en la Catedral de Cuenca*, 1752 (proyecto) y 1753-1760 (construcción). Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 75] Giovanni Giacomo de Rossi, *Disegini di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma…*, [1690]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

que se adornan con dos medallas en altorrelieve con escenas de la vida del santo, y la bóveda decorada. El hueco del transparente ilumina desde el techo la medalla, la urna y las paredes de la capilla y en su borde asoma un resplandor dorado. El frente del pequeño recinto es un segundo retablo, cuyo gran hueco central, de la misma dimensión que el edículo, es la puerta de entrada. En la traza de Rodríguez, la visión frontal no permite apreciar el efecto de perspectiva entre el retablo del fondo y el de la entrada, pero la planta lo representa. El retablo exterior muestra dos pilastras a cada lado con capiteles corintios, separadas por una estrecha calle rehundida y cajeada, dobladas las pilastras exteriores por columnas de jaspe verde. La cornisa forma un arco entre dinteles plenamente palladiano de la misma dimensión que el medio punto interior; en los extremos se levantan los aletones curvos de un frontón roto que sostienen las figuras de la *Esperanza* y la *Caridad*. En lo alto se abre un tondo hueco con la figura sedente de la Fe. Esta construcción participa en alguna manera en su aspecto escenográfico de la capilla Ávila en Santa Maria in Trastevere de Roma, de Antonio Gherardi[80].

Las labores comenzaron por la capilla de San Julián. El 26 de junio de 1753, los aparejadores del Palacio real Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio de Incharraundiaga se obligaron con la catedral a darla terminada en los dos años y medio siguientes por un precio de 298.700 reales a toda costa de manos y materiales; contaron con la presencia del maestro de jaspes Blas de Rentería, que trabajaba con ellos en la obra de Palacio. El 20 de diciembre de 1754 enviaron desde Madrid los broncistas Pedro Verdú, Pedro Lázaro y Pedro Martinengo un presupuesto para hacer la obra de bronces, y tras una baja de otros maestros madrileños, fijaron el precio en 7.000 reales. Para las medallas central y laterales de la vida de san Julián y figuras de virtudes, el Cabildo decidió el 15 de enero de 1755 que se ejecutaran en Roma por el escultor valenciano allí residente Francisco Vergara[81]. El 8 de mayo de 1756, José Martín de Aldehuela firmó su dictamen sobre la perfección con que estaba acabada la obra de la capilla, si bien las esculturas no llegaron a Alicante hasta 18 de mayo de 1760.

Tres días antes de que Aldehuela diera su dictamen, el 5 de mayo de 1756, el Cabildo mandaba que comenzara la obra del retablo mayor; el 18 de agosto siguiente se contrató de nuevo con González e Incharraundiaga y el 10 de septiembre con los tres broncistas de la obra de san Julián. No esperaron en esta ocasión a que estuviera avanzada su construcción para encargar la escultura en Italia. Se buscó un escultor en Génova, quizá para no molestar a Vergara –que no había terminado aún su cometido– dando la nueva obra a un competidor romano. Se decidieron finalmente por Pasquale Bocciardo (1719-1790), artífice joven que tenía fama de ejecutar los encargos por sí mismo, quien llevó a buen término la medalla de la *Natividad de la Virgen* y ángeles, una pareja de ángeles adorantes para los aletones del frontón y otros dos para el coronamiento, el grupo de *Dios Padre* del ático, un *Espíritu Santo* debajo y las estatuas de *San Joaquín* y *Santa Ana* colocada en las entrecalles sobre el banco. Para las medallas del presbiterio se llamó a Cuenca en marzo de 1759 al estuquista Pietro Ravaglio[82]. Él y su compañero Giovanni Battista Cremona firmaron el contrato en el mes de abril, trabajaron hasta febrero de 1760 y se conserva una veintena de dibujos con sus proyectos para las cuatro medallas rectangulares de escenas de la vida de la Virgen –*Presentación*, *Anunciación*, *Visitación* y *Coronación*– y los cuatro tondos de los *Evangelistas*[83]. Puesto que ambas capillas se habían terminado casi a la vez, su inauguración solemne tuvo lugar el 17 de septiembre de 1760.

Un mes después de haber enviado a Cuenca las trazas de los retablos y transparente reanudó don Ventura otro gran proyecto para el que trabajaba desde el año anterior[84], una nueva iglesia para el monasterio de Santo

81 Barrio Moya, 1988.
82 Sugranyes, 2011, 92.
83 Sugranyes, 2011, 231-237. Previamente, Azcárate Luxán, 1999, había dado cuenta de la existencia de catorce de estos dibujos conservados en la Real Academia de San Fernando,
84 El plano de los cimientos lleva fecha de 18 de octubre de 1751. Rodríguez Ruiz, 1992a, 42.
85 Mesonero Romanos, 1831, 255.
86 Rodríguez Ruiz, 2009c, 129-130, Ficha nº 111.
87 Llaguno y Amírola, 1829, IV, 241.
88 Dicho esquema es similar al que aparece en el dibujo de la capilla Real (BNE, Dib/14/45/65) que comentaremos a continuación, con el frontón triangular rompiendo el zócalo del nivel superior, en el caso de Palacio, el que sostiene el arco abocinado, y, en Santa Ana, el del tambor de la cúpula.
89 El arco sobre dinteles que utilizó para la entrada de la capilla de San Julián lo retoma aquí, pero en el interior, en retablo con la medalla.
90 En el dibujo, el tambor de la cúpula alterna vanos y recuadros estucados, así como un ornato de guirnaldas de laurel sostenidas por ángeles, el modelo seguido en la capilla real. El adorno superior del tambor se inspira en el que diseñó Carlo Fontana para la capilla de la Asunción del colegio Clementino de los padres Somascos (Rossi, 1713, lámina 40) y al juego de figuras entrelazándose con guirnaldas de Bernini en la base de la cúpula de Sant'Andrea al Quirinale, cuyos efectos escenográficos en el presbiterio también le sirvieron de modelo. Rodríguez Ruiz, 2013A, 250 publicó los dibujos de la capilla del palacio Real y el de la Cappella dell'Assunta de Carlo Fontana para probar el conocimiento que Ventura tenía de los libros ilustrados con estampas de la arquitectura romana por su biblioteca y la de sus maestros Juvarra o Sacchetti o la de su amigo y colaborador Felipe de Castro.
91 Llaguno y Amírola, 1829, IV, 239, afirma tan solo que "…habiéndose mandado por reales órdenes de 17 de agosto de 1757 y 6 de marzo de 1758 que hiciese trazas y diseños de las obras exteriores que se habían de construir en la plazuela de palacio, en los jardines y bajada al campo, sin embargo de haber sido preferidas las que hizo a las que el mismo Sachetti había formado, no merecieron ser ejecutadas".
92 Rodríguez Ruiz, 2009E, 286, *Ficha nº 359*. Nos referimos anteriormente a este dibujo al compararlo con el firmado por Ventura Rodríguez en 22 de octubre de 1738.
93 La fecha se deduce de la carta de Ventura Rodríguez de 24/9/1756 al intendente Elgueta (Obras de Palacio, leg. 362, comentado en Cruz Yábar, 2004/2011, 225-228 y 337-341). El 4 de mayo de 1757 se comunicaba a Ventura Rodríguez que el rey había resuelto que se encargara la mitad de la escultura de la capilla a Olivieri y la otra mitad a Castro, aunque la enfermedad de éste retrasó la obra y obligó a dar parte de ella a Roberto Michel, Manuel Álvarez y Juan de León, terminando la tasa y retasa de ella en 7 de diciembre de ese mismo año (Comentado en Cruz Yábar, 2004/2011, 231-239 y 341-351). La compañía de Juan Bautista Andreoli tenía encargada la labor menuda de estucos de la cúpula y paredes.

Domingo de Silos. Los diseños del suelo, exterior y corte longitudinal están fechados el 31 de agosto de 1752, pero, como en este último no incluye ningún esbozo de retablo, contra su costumbre, pasamos al siguiente encargo cuya traza lo incluye. Es el proyecto, detalladísimo, para la iglesia de Santa Ana del monasterio madrileño de san Bernardo **[cat. 57]**, el primer proyecto fallido de Rodríguez, que hasta entonces había tenido la fortuna de ver sus trazas realizándose. Decía Mesonero Romanos ya en el siglo XIX, "Dicha iglesia es pobre y pequeña, y de ningún modo correspondiente a la hermosura de la calle en que está, y a que da nombre, y tiene pocos objetos notables"[85].

Nada sabemos de las circunstancias del encargo a no ser por la fecha que figura en el alzado firmado por Rodríguez a 1º de septiembre de 1753[86]. Llaguno da algún detalle más, "Era elíptica su planta y semielípticos el presbiterio y la entrada, adornada interior y exteriormente con el orden corintio, mucha escultura y ornatos del buen gusto romano"[87]. El altar dibujado con absoluta precisión por Ventura Rodríguez, recuerda mucho al de san Julián en el efecto de doble retablo que proporcionan, por una parte, el frontón sobre columnas adosadas a pilastras que da entrada desde el espacio central elíptico a la capilla mayor[88], y por otra, el propio retablo al fondo de ésta con la medalla de San Bernardo elevado al cielo rodeada de un marco de medio punto entre dinteles sobre columnas corintias[89]. Sobre el arco, unos ángeles ascendentes hasta la espiga cubierta por un haz de nubes y rayos que simulan venir de lo alto iluminados por el ventanal del tambor y que ayudan al efecto del transparente; bajo el relieve, el altar con su sagrario. El frontón exterior adorna con ángeles portando una corona cuyo centro coincide con la ventana circular del tambor[90].**[il. 75]**

La época de madurez en la obra retablística de Ventura Rodríguez

La variedad de modelos trazados por el arquitecto que observamos en el apartado anterior no volverá a repetirse pasada la mitad de la década de 1750. En adelante, los retablos mayores de Rodríguez responderán a dos tipos, sobre los que jugará a introducir variantes no sustanciales. Uno sigue el modelo usado en la capilla real, cuya decoración interior se realiza entre 1755 y 1758, y el otro el modelo de la Encarnación, cuyos altares pensamos que diseñó cerca de 1765. Podríamos caracterizar el primer tipo como altar sin retablo o decoración adaptada a un elemento arquitectónico, mientras reservamos para el segundo tipo la denominación de retablo propiamente dicho, entendido como construcción ajena a la estructura arquitectónica del edificio en que se coloca.

Comenzaremos por examinar el tipo citado en primer lugar a partir de la Capilla Real **[cat. 51]**. Aunque suele afirmarse que fue preferido un proyecto de Ventura Rodríguez respecto al de Sacchetti[91], la tipología del alzado que se ejecutó responde al dibujo que Rodríguez Ruiz atribuye sin dudas al italiano, datándolo entre 1753 y 1755[92]. La estructura exterior, incluida la peana de piedra que sostenía la cruz de remate, se acabó entre septiembre y noviembre de 1756 según mandato de don Ventura; inmediatamente se inició la pintura de la media naranja por Corrado Giaquinto y poco después comenzó la decoración escultórica y la gran labor de estucos[93]. Aparece figurado en el citado dibujo el retablo con marco de medio punto que luego se ejecutó. Ventura Rodríguez utilizará en bastantes proyectos el altar con un único y gran lienzo o una medalla esculpida, enmarcada con sencillez, entre columnas o pilastras y con altar exento con o sin tabernáculo. Ahora bien, solo lo podrá hacer en los casos en que sea también tracista del templo o capilla y pueda organizar a su gusto el espacio. Por esta razón, puede decirse con propiedad que era su modelo predilecto.

Lo aplicó por primera vez en el proyecto para la capilla de San Pedro de Alcántara **[il. 76, cat. 139]** en el convento franciscano de Arenas, cuya traza es cronológicamente cercana a la capilla del Palacio Real que es también de planta centralizada. La capilla mayor presenta gran profundidad, puesto que tenía que albergar la urna relicario del Santo. Tiene su fondo íntegramente ocupado por la medalla de la glorificación del franciscano



[il. 76] Ventura Rodríguez, *Altar mayor de la Iglesia de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro* (Ávila). Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

y alberga dos arcos de medio punto, el primero junto a la medalla y el otro a la entrada, sostenidos ambos por columnas de mármol con capitel corintio, el más cercano al relieve por dos columnas y una pilastra entre ellas, y, el exterior, con la pilastra junto al machón de la cúpula. El espacio intermedio forma una estrecha franja abovedada con recuadros en relieve bajo la cornisa. Es habitual esta estructura para las capillas mausoleo y en ello recuerda a san Julián de Cuenca, pues ambas cumplen la función de gran lipsanoteca. Llaguno había proporcionado la fecha de 1755 para la traza de Rodríguez cuando describió con mucho detalle su interior[94]. Según fray Vicente Estremera[95], que dirigió la obra, el arquitecto visitó el convento el 13 de noviembre de 1755 y a continuación daría la traza, pero la primera piedra se colocó el 10 de julio de 1757. Se suspendió la construcción en la primavera de 1758 y se reanudó en 1764 gracias a la intervención de franciscano fray Joaquín de Eleta, confesor del rey. Entre 1771 y 1776 se realiza la decoración interior[96]. Se encargó la medalla del altar principal con la *Gloria de san Pedro de Alcántara* al teniente de Escultura de la Academia Francisco Gutiérrez, quien la realizó entre 1771 y 1773[97]. Las pinturas de los altares laterales se han atribuido, no hace mucho tiempo, a Francisco Bayeu, lo que parece razonable[98]. La urna, de piedras duras y bronce, fue costeada por don Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba, XII duque de Medinaceli y ha de corresponder a alguno de los broncistas de las obras reales que trabajaban en relación con el Real Laboratorio de Piedras Duras[99].

Rodríguez dio varias trazas firmadas el 1.º de octubre de 1755 –mes y medio antes de viajar a Arenas– para la reedificación de la catedral de Burgo de Osma **[cat. 65-67]**, un proyecto que no se llevó a cabo[100]. En la sección transversal que muestra la capilla mayor, el arco toral se decora en su exterior con un gran escudo sostenido por ángeles y, al fondo, una medalla o lienzo de considerable tamaño simplemente enmarcado y con remate superior mixtilíneo. En este dibujo, la mesa de altar con cruz y candeleros se representa inmediata al arco toral y en la planta por una cruz en el centro del presbiterio que abarca los tres primeros pilares y con una sillería alrededor. La sección longitudinal ofrece en las capillas cinco retablos laterales con dos cuerpos, el inferior con un gran lienzo acabado en medio punto entre columnas y frontón partido con figuras angélicas sobre los aletones sosteniendo resplandores o cruces, y el ático que incluye la ventana de la capilla con marco rectangular rematado en arco rebajado salvo el de la segunda, redondeado y mixtilíneo, quizá un recuerdo de François Carlier o Jean-François Blondel.

El arquitecto recibió años más tarde el encargo de hacer un convento con su iglesia para los agustinos filipinos de Valladolid. El 14 de octubre de 1759 firmó en Madrid una planta, y siete dibujos más ya en Valladolid el 18 de octubre de 1760[101], pero no hay ninguno de la sección transversal con el altar mayor para poder comentarlo con propiedad; tan sólo se vislumbra en el que llama *Corte interior*[102] –que corresponde a la sección longitudinal del

94 Llaguno y Amírola, 1829, IV, 255-256.

95 Estremera, 1977; sus memorias finalizadas hacia 1776 son utilizadas por. Montes Serrano, 2003.

96 Ponz, 1778, 42-44, ofrece una extensa relación de la forma de la capilla, del altar mayor cuya medalla y urna –fechada en 1771– estaban colocadas ya en junio de 1773 antes de la edición, y dice que en los colaterales se iba a colocar pinturas.

97 Nicolau Castro, 1998, considera que la medalla comienza a realizarse en 1771. En su base figura su firma y fecha (1773) y el donante, don Pedro de Alcántara de Toledo y Silva, XII duque del Infantado. Está realizada en mármol de Carrara con adición de algunas nubes de estuco. Mide 6,5 m de alto y 3 de ancho. El boceto, en estuco, se presentó al duque el 4 de febrero de 1772, lo que impulsó su decisión de costear la medalla, y se conserva en la Enfermería de la Venerable Orden Tercera madrileña. Las esculturas de la Fe y la Humildad originales se destruyeron, sustituyéndose por las actuales, pero pueden verse en la estampa que gravó Manuel Salvador Carmona en 1775 y que costeó el duque de Medinaceli.

98 Las pinturas de San Pascual y San Pedro Bautista fueron atribuidas a Francisco Bayeu por Arnaiz, 1999, por razones de estilo y porque fray Vicente Estremera escribió en su manuscrito sobre esos altares que "han de llevar cada uno un cuadro, que los está haciendo Valerio Aragonés". Confirmaría la atribución la existencia de un boceto del cuadro de San Pedro Bautista dado a conocer, sin indicar nada sobre su destino, Morales y Marín, 1995, 108, nº 140, en colección particular.

99 Cruz Valdovinos, 1996.

100 Jiménez Caballero, 1996. García Melero, 1989. Los dibujos reproducidos e inventariados en, Fernández Alba, A. (dir) (1983), 48 y 47, "*Sección o Corte que demuestra las frentes de las Naves y Presbiterio de la nueva Yglesia Cathedral de la Ciudad de Osma / Mad.*[d] *y Oct.*[re] *de 1755 / Ventura Rodriguez/Arch.*[to]" (tinta china y aguada gris / papel, 602 x 950 mm) y "*Sección o Corte que demuestra la longitud y costado interior con las frentes de las Capillas de la nueva Yglesia Cathedral* …" (tinta china y aguada gris / papel, 650 x 943 mm), Archivo Histórico Nacional , Consejos, nº 81 y nº 83, respectivamente.

101 Reproducidos en Fernández Alba, A. (dir), 1983, 50-54. Los planos se hallan en el Archivo del Convento de Padres Agustinos Filipinos, Valladolid. La iglesia era de planta centralizada con cuatro capillas en los ejes diagonales y en el transversal y longitudinal, las tres entradas y la capilla mayor; detrás de esta, el retrocoro alto y el bajo. La construcción del templo no se inició hasta mediados del XIX y finalizó ya en el siglo XX.

102 "*Corte interior por las líneas AB de las Plantas / nº 8*" (tinta china y aguada gris/papel, 397 x 857 mm). Ver nota anterior

edificio–, un retablo de alto zócalo, columnas corintias adelantadas y en el remate, probablemente en frontón, ángeles adorantes.

Seis meses después se ocupaba de diseñar la capilla del Sagrario para la catedral de Jaén **[cat. 95]** cuyas trazas –que incluyen dibujos de los retablos–, firmó en Valladolid el 28 de mayo de 1761 aunque el proyecto final fue aprobado el 27 de julio de 1764[103]. En el dibujo que señala como 3ª, Rodríguez dispone para el altar mayor un marco terminado en medio punto que se extiende hasta el entablamento, formado con sencilla moldura, y encima un alfiz en cuyas enjutas dibuja unos pequeños ángeles. Sobre la mesa de altar, adosada al zócalo, coloca un gran tabernáculo. Por la carta que dirige Ventura Rodríguez al Cabildo en 4 de enero de 1782 sabemos que el superintendente de la obra le había escrito el 2 de agosto del año anterior para que el arquitecto pidiese finalmente a Gregorio Ferro un presupuesto de las pinturas que sustituirían a los altares de mármol blanco previstos en un principio e incluso contratados con Miguel Verdiguier el 15 de marzo de 1772 junto con el resto de adornos de escultura de la capilla[104]. En cualquier caso, Rodríguez, en la mencionada traza, había dibujado una medalla marmórea que representaba sólo un fuerte resplandor rodeando el tabernáculo y unos ángeles niños adorando en la parte inferior, una decoración muy adecuada para una capilla del Santísimo Sacramento.

En la sección longitudinal numerada como 4ª se observan los altares laterales –con el *Nacimiento de Cristo* y *Nacimiento de la Virgen*, respectivamente–, con la misma disposición que el mayor pero con grandes ménsulas y una tarjeta central en el banco y por arriba una pareja de ángeles que soportan escudos pero, en su ejecución final, llevan los símbolos eucarísticos de la espiga y el racimo de uvas y son altorrelieves en estuco y no exentos como se planeó.

El altar mayor del Sagrario de Jaén, que no tiene otra ornamentación que los elementos arquitectónicos –las columnas que conforman el espacio central– que enmarcan la medalla, representa el fin de la evolución de Rodríguez para el tipo de retablo arquitectónico que venimos examinando. El retablo mayor se integra en un todo con la sencilla aunque grandiosa arquitectura, centrando la atención en el templete que sirve de sagrario, verdadero protagonista, que quedaba potenciado con el resplandor marmóreo de la medalla que aparece en la traza. Por ello, la pintura con la Asunción de Maella que colocó Manuel Martín Rodríguez –director de la obra tras

103 Reproducidos en Fernández Alba, A. (dir), 1983, 63-65. Se encuentran en el Álbum de dibujos del proyecto para el Sagrario en el Archivo de la Catedral de Jaén. Las figuras 2ª y 3ª correspondientes a la fachada y al altar mayor van juntas en el mismo papel y la figura 4ª muestra la sección longitudinal; todas son, tinta china y aguada gris/papel, 407 x 622 mm.

104 Para conocer detalles de las obras de escultura contratadas en 15/3/1772 con Miguel Verdiguier, paralización de los trabajos en 29/12/1775, su reanudación en 8/5/87 y su liquidación con el escultor en 31/8/1791, así como la realización final de las tres pinturas (la del altar central por Mariano Salvador Maella y el *Calvario* y el *Martirio de san Pedro Pascual* por Zacarías González Velázquez, acabadas en enero de 1795 la una y julio de 1793 las otras dos) según consejo de marzo de 1792 del director de las obras Manuel Martín Rodríguez, ver Ulierte Vázquez, 1981, Higueras Maldonado, 1985, Galera Andreu; López Pérez y de Ulierte Vázquez, 1985, 413-414; Gómez-Guillamón Maraver, 2007, 369-390.

105 Reese, 2003, I, 181-190.

106 Un extenso y documentado estudio en Serredi y Souto, 2001. Mencionan, en poder del que entonces era propietario del palacio, un plano de la planta noble firmado por Alfonso Regalado Rodríguez (dado a conocer por Faci Iribarren, 1941, y reproducido por Reese, 1973, t. III, lám. 261); en él entre dos habitaciones, se observa una entrada a la iglesia. Sobre Regalado, académico de mérito de la de San Fernando que formó parte de la Comisión de Arquitectura fundada en 22 de marzo de 1786, ver Sambricio, 1985, 267-271 y García Melero, 1997.

107 Ponz, 1782, 147. El texto "El quadro que se ha de colocar en el altar, tiene encargo de hacerlo Don Anton Raphael Mengs", incluye una llamada, donde se lee, "por muerte de este Profesor · no ha tenido efecto". Ha sufrido diversas transformaciones según los usos –incluso sirvió para escenario cinematográfico–, pero es posible que nunca llegara a existir en su altar el gran lienzo previsto.

108 Cruz Yábar, 2004/2011, 334. El 16 de junio, Miguel de Múzquiz ordenó a Sabatini que prestara dos cureñas a un carretero que marchaba a Macael a traer cinco piedras grandes de mármol para la obra del infante, que habían de ser para la fuente del jardín, lo que da a entender que había acabado su tarea en la capilla.

109 Serredi y Souto, 2001, 18.

110 Se conservan cuatro dibujos reproducidos en Fernández Alba, A. (dir), 1983, 168-169. La sección longitudinal (tinta china y aguada gris / papel, 585 x 925 mm., Museo de Historia de Madrid, Invº nº 3082) que deja ver el interior de la capilla con el altar mayor, muestra como ésta sigue un alzado muy semejante a la capilla del Sagrario. Pone, "*Fol. nº 5 / Corte que manifiesta el interior de la expresada Casa del Exmo. S.or Marqués de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Sessa, etc. por las líneas AB de las Plantas fol. 1 y 2*"

111 Tovar Martín, 1985.

112 Los dibujos en papel verjurado, sobre lápiz, delineados a tinta negra con aguadas negra y gris, están en la RABASF, A- 6295, Sección longitudinal, 632 x 970 mm; A-6296, Sección transversal. 631 x 479 mm. Inventariados en, Arbaiza Blanco-Soler y Heras Casas, 2007, 215-216.

113 Sánchez Recio, 1983, 169, nota 39.

114 Llaguno y Amírola, 1829, IV, 241-242..

115 Rodríguez Ruiz, 2009E, 128, *Ficha nº 110*. Acepta que Ventura Rodríguez sea su autor y que pueda fecharse hacia 1755, pero no que sea para la Encarnación.

116 Así, Chueca Goitia, 1983, 30-31.

la muerte de su tío–, supone una interferencia en el guion previsto por su inventor para una capilla totalmente centrada en la Eucaristía y no en la advocación mariana del templo.

Solo dos años después del proyecto giennense, en 1763, trazaba el palacio de Boadilla del Monte, a un par de leguas de Madrid, donde habitaría el infante don Luis tras caer en desgracia por haber abandonado el estado eclesiástico. Según documentó Reese, el arquitecto dirigió la obra hasta su conclusión en 1765[105]. No se conocen trazas de Rodríguez[106]. Pero si en el exterior del palacio, el arquitecto fue muy parco en la ornamentación, en el oratorio, quizá por satisfacer el deseo del infante de emular la capilla real, retoma los esplendores decorativos barroquizantes que había ido abandonando durante la década precedente. En el altar mayor recupera el abocinado con casetones de los arcos de la capilla y los destacados ornamentos angélicos. El cuadro central de medio punto sobre el altar[107] se adorna con un sencillo marco dorado y en altura con un gran resplandor que sostienen dos ángeles mancebos de mármol blanco. Más arriba, la luneta del arco aparece ocupada por un grupo de tres ángeles niños triunfantes. Su construcción estaba ya avanzada en los primeros años de la década de los setentas, a juzgar por las noticias relativas a la labor de Felipe de Castro en la escultura[108]. La capilla no había sido consagrada aún en 1782[109], posiblemente porque faltaban detalles por concluir.

Una capilla con su altar que diseñó Rodríguez para otro palacio nobiliario, la del Marqués de Astorga, muestra en uno de los planos firmados y fechados por el Arquitecto en 13 de julio de 1772[110] un retablo muy parecido en esquema y sencillez al mayor del Sagrario de Jaén.

Un altar de este modelo parietal es el que aparece dibujado en el corte longitudinal de la iglesia de Santa Ana de Elda, donde se observa un altar colateral con trazado semejante al de Boadilla, y en el arco que se insinúa a la izquierda se observan casetones como los de la capilla del palacio[111]. La sección transversal muestra el altar mayor de gran sencillez, un recuadro adintelado sin figuración, enmarcado por las pilastras y columnas y con el tabernáculo delante como en Jaén; sobre el entablamento, coincidiendo con la cúpula de cuarto de esfera del presbiterio, una pareja de ángeles arrodillados sobre ménsulas adorando un resplandor con la cruz o la paloma del Espíritu Santo. Firmadas las dos plantas y el corte citado pero no fechados[112], pensamos que le pidió las trazas el conde de Puñoenrostro, don Francisco Xavier Arias Dávila Centurión, mencionado en la leyenda de una de las plantas. Tenía también el título de conde de Elda, localidad en que disfrutaba de importantes rentas, y suscribió en 27 de octubre de 1769 un concierto con el obispo de Orihuela don José Tormo para atender económicamente a sus parroquias[113], por lo que los diseños han de estar hechos poco después.

Tras este breve recorrido por la evolución de los altares fundidos en lo arquitectónico, hemos de pasar ya a los genuinos retablos que ideó Ventura Rodríguez en este segundo periodo, que alcanzan un número bastante más elevado que los anteriores, por lo que no intentaremos un examen exhaustivo. A la hora de juzgarlos hemos de tener en cuenta que los tallistas, arquitectos o escultores quizá no fueron capaces siempre de llevar a buen término las ideas del tracista, o bien que el presupuesto del cliente era ajustado.

El retablo mayor del monasterio de la Encarnación de Madrid **[il. 77]** es el prototipo que hemos elegido a este respecto. Llaguno indica que en 20 de julio de 1755 trazó el adorno interior, pues el original había sido destruido por un incendio[114], y su altar suele considerarse la primera manifestación de una nueva manera de hacer de don Ventura, influido por el estilo del edificio, en que estaba aún muy vivo el carácter del Escorial[115]. Se habla de clasicismo a lo Gómez de Mora[116], trazador del antiguo retablo, lo cual nos parece una exageración. Ya hemos dicho que consideramos que los retablos mayor y colaterales fueron trazados hacia 1765 en razón de la fecha de tabernáculo y esculturas y de unos dibujos que damos a conocer. Es cierto que Rodríguez prescinde de complejidades decorativas, pero no puede decirse con rigor que se haya desprendido del clasicismo romano para militar en el escurialense. En el principal, el entablamento, de presencia potente, se curva en su centro y avanza en los extremos en diagonal siguiendo la línea establecida por las columnas corintias pareadas que flanquean el gran



[il. 77] Ventura Rodríguez, *Altar mayor de la iglesia del Monasterio de la Encarnación,* 1755. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Monasterio de la Encarnación.

cuadro central. El banco sigue el quiebro de la cornisa y se extiende más allá de la columna del extremo para servir de peana a las esculturas de *San Agustín* y *Santa Mónica* de Juan González procedentes del antiguo retablo, una solución ya adoptada en San Marcos. La única calle se adorna con el gran cuadro de la *Anunciación* de Vicente Carducho, de 1616, y sobre la cornisa, el ático tiene terminación curva y encierra un gran resplandor con el *Espíritu Santo*, siguiendo la fórmula de Gesù e Maria in Corso de Carlo Rainaldi[117], con mayor fidelidad si cabe que en el altar mayor de Cuenca **[il. 78]**. Los ángeles niños de mármol situados encima del ático, así como la escultura de los retablos laterales fueron realizados por Felipe de Castro y Juan Pascual de Mena, y su tasación se inició en 1772 en que debieron de terminarse[118]. Sobre el altar coloca Rodríguez un magnífico tabernáculo del que nos ocuparemos en el apartado que dedicaremos a estas pequeñas arquitecturas. En los retablos laterales, que aprovechan los cuadros de *San Felipe* y *Santa Margarita* pintados por Carducho, seleccionó Rodríguez unos modelos cuyo ático tiene bastante que ver con el clasicismo francés de Carlier en las Salesas. Coloca en su frente grupos marmóreos de ángeles con palmas y coronas en las manos que son copia literal de los que adornan las enjutas de los arcos con ventana de la Capilla real, y también en las enjutas del arco de la capilla mayor del monasterio se observan estucos con motivos parecidos. Hemos identificado dos dibujos firmados y fechados en septiembre y octubre de 1767 por Manuel Machuca y Vargas[119] que copian diseños de altar de Ventura Rodríguez como dos propuestas alternativas para estos retablos laterales; el segundo[120] muestra el proyecto que se ejecutó para el altar de la epístola, del que se tomó todo, salvo el banco y la mesa de altar para el que se utilizó la primera propuesta[121]. Esta última tenía columnas corintias flanqueando la pintura y un frontón triangular en cuyo tímpano un gran ángel mancebo superpuesto porta una cruz de su mismo tamaño.

El número de retablos que sigue más o menos de cerca el esquema de la Encarnación es alto, como también sus variantes. Antes de 1766 trazó Ventura Rodríguez el retablo para la capilla de San Lorenzo en el templo zaragozano del Pilar, aunque su ejecución fue muy tardía[122]. Con una estructura que recuerda a la del altar de Flaminio Ponzio para la Capilla Paolina en Santa Maria Maggiore[123], pudo ser trazado al tiempo que la Encarnación; se diferencia de éste por no proyectar en diagonal las columnas que conforman las calles laterales, sino sólo adelantarlas y recoger en el ático la forma borrominesca en que remata, con tejadillo a dos aguas igual que vemos en los altares laterales de la iglesia del convento madrileño, cuyo esquema, simplificado toma para la calle central; no abandona sin embargo la disposición de las figuras angélicas sentadas sobre los fragmentos del frontón como en San Marcos y en el que a continuación comentamos, el retablo de San Nicasio para su ermita en Leganés. Relacionado con el zaragozano y con el mayor de la Encarnación, se había construido según diseño del propio don Ventura[124]. Ha de datarse antes de 1764, en que fue encargada a Juan Pascual de Mena la imagen del obispo titular. Ahora desaparecido, fue grabado por Juan Antonio Salvador Carmona en 1773 sobre dibujo de Manuel Martín Rodríguez. Como los citados, tiene dos columnas corintias a cada lado, aquí adelantadas las del extremo, y se articula como el madrileño en diversos planos El cuerpo central –en este caso rehundido con caja para la imagen titular–, el entablamento con su cornisa siguiendo el mismo juego de entrantes y salientes que marcan las columnas, el frontón roto con ángeles encima y el ático con resplandor entre pilastras, son una simbiosis de la parte superior de los mencionados retablos. El retorno al pleno barroco sorprende cuando observamos el diseño exterior de la ermita, adornada solo por pilastras dóricas y sin concesión alguna a la decoración. Afín a éste es otro proyecto de altar no identificado –seguramente para incluir un relieve o pintura de un santo mártir–, que copió su discípulo Manuel Machuca en septiembre de 1769[125]. Se invierte la posición de las columnas en planta, proyectadas hacia afuera ahora las más cercanas al centro; el frontón triangular se rompe y el hueco lo ocupa un gran resplandor, en lo que radica la novedad de este retablo pues en los demás de este período aparece inserto en el cuerpo del ático. Los ángeles sedentes se remplazan –probablemente por deseo expreso del comitente– por las figuras recostadas de la Fe y la Fortaleza; una ménsula sostenida lateralmente por querubines rompe el entablamento en el centro para sostener la cornisa.

Por último y dentro de este conjunto de proyectos similares que se datan en la primera mitad de la década de los sesentas, hemos de mencionar el retablo para el altar mayor de la catedral de Zamora, que debe de ser un proyecto ideado por el arquitecto entre 1763 y 1765[126]. Aunque se ha dicho que imitaba el de la catedral de

117 Rossi, 1713, lámina 48. Rodríguez Ruiz, 2013, 238-239, reproduce ambas obras para ejemplificar la influencia de los altares grabados por De Rossi en Ventura Rodríguez.

118 Cruz Yábar, 2004/2011, 284. La priora pidió el 18 de diciembre de 1772 a la Academia que se tasara la escultura que habían hecho Castro y Mena, porque le parecían excesivos los honorarios de 101.000 reales solicitados por ambos.

119 Sobre este arquitecto ver, Sambricio, 1986, 360-363 y Palacios, 2001, 279-282

120 El dibujo de Manuel Machuca salió a subasta en Fernando Durán el 10/5/2011, lote nº 122, Pluma y aguada gris / papel verjurado rosa, 355 x 185 mm. Pone, "Proyecto de un Altar" / "D.^{n} Ventura Rodrig.^{z} inv.^{t}" / "Machuca del.^{t}"/ "M.^{d} y octubre 7 de 1767", Fotografía consultable en, https,//www.mutualart.com/Artwork/Proyecto-de-un-Altar/046490EB7129B3C0.

121 El dibujo de Manuel Machuca salió a subasta también en Fernando Durán el 10/5/2011, lote nº 123, Pluma y aguada gris / papel verjurado, 355 x 185 mm. Pone, "Diseño de un Altar" / "D. Ventura Rodrig.^{z} inv.^{t}" / "Machuca del.^{t}" / "M.^{d} septiembre 29/67". Fotografía consultable en, https,//www.mutualart.com/Artwork/Diseno-de-un-Altar/CB1B265B12F7CC8C.

122 Lo consideramos fecha límite, pues luego rompió sus relaciones con el cabildo. Véase Aguado Guardiola y Muñoz Sancho, 2009, 437-440. No establecen una fecha para la traza, pero documentan la participación del escultor Juan Fita según contrato de 14 de abril de 1780 para realizar, en madera policromada de blanco imitando mármol, la medalla central (*San Lorenzo ascendido a los cielos*) y el resto de la escultura (relieve del banco con el *Martirio de San Lorenzo*, y, en el frontón, ángeles sentados sobre los fragmentos curvos externos), y de Juan Bautista Pirlet, un marmolista y especialista en piedras duras que aparece ya en la obra de Palacio en 1748 (Tárraga Baldó, 2012), y que trabajó desde el principio de la obra en el Pilar.

123 Rossi, 1713, láminas 43 y 44.

124 Domínguez Aparicio y Domínguez De Castro, 2008, 30-31 y documento nº 78. Indican que la traza aparecía firmada el 17 de octubre de 1764. La estampa se reproduce en, Arroyo Martín, 2014.

125 Fue subastado en Fernando Durán 10/5/2011, lote nº 125, Pluma y aguada gris / papel verjurado, 350 x 210 mm. Pone, "Diseño de un Altar de Ydea de D.^{n} Ventura Rodriguez Arquitecto, y Maestro Mayor de la Coronada Villa de Madrid, Director de Arquitectura de la Real Academia de S.^{n} Fernando, y Academico de la insigne de S.^{n} Lucas de Roma" / "Delineada por Man.^{l} Machuca" / "Madrid 25 de sep.^{t} de 1769". Fotografía consultable en, https,//www.mutualart.com/Artwork/Diseno-de-un-Altar-de-Ydea-de-Dn--Ventur/C1E5FFDE00C827A9.

126 García Martínez, 1904, 36-39. En 1758, a consecuencia de los daños derivados del terremoto de Lisboa de 1755, se decidió eliminar el retablo que se había hecho en 1731 labrando otro de jaspes y mármoles, como defendía el deán Vargas. Gracias a una limosna importante, el cabildo decidió en septiembre de 1763 dar facultad a Vargas para gestionar lo



[il. 78] Ventura Rodríguez, *Altar mayor de la catedral de Cuenca* (detalle), h. 1772. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Segovia trazado por Sabatini, lo impiden razones cronológicas[127], pues el segoviano se ideó en 1767[128], además de que no es probable que el genio orgulloso de don Ventura consintiera en mirar siquiera un modelo de su rival. En todo caso, ambos se acomodan a una pared curva, utilizan dos columnas gigantes con espacio entre ellas para colocar imágenes, caja central –en que radica la mayor diferencia, con el dinámico relieve en blanco de la Transfiguración que domina todo en el de Rodríguez y una hornacina con la talla antigua recubierta de plata de la Virgen de la Paz en el del italiano–, entablamento corrido salvo ligera proyección en el centro, cornisa saliente y ático con resplandor y dos figuras a los lados y en la cúspide. Pese a su parecido estructural, estos retablos catedralicios son un buen punto de comparación y el de Ventura Rodríguez supera ampliamente al del italiano en modernidad y potencia. El retablo segoviano abunda en decoración dorada menuda repartida por toda su extensión, en especial roleos y otros motivos ornamentales de pilastras y friso, mientras el de Zamora concentra sutilmente el oro en el gran marco del relieve central, capiteles y resplandor y todo contrasta cromáticamente para acentuar la calle central y el sentido ascensional propio de la iconografía.

Otro retablo de gran tamaño y modelo muy diferente de los anteriores es el del monasterio de San Salvador en Vilanova de Lourenzá (Lugo) que trazará Rodríguez en 1766. Reviste el testero plano de unos recuadros de madera con fina moldura y escasa decoración y el arco superior con casetones, mientras cubre enteramente la parte central con el retablo a modo de pórtico muy adelantado, con cuatro grandes columnas estriadas con capiteles compuestos, alto banco decorado con dos medallones circulares y peanas laterales para las esculturas de San Pedro y san Pablo. El frontón con resplandor es triangular sobre un entablamento cuyo friso aparece por primera vez muy adornado con cabezas de querubines entre guirnaldas, de forma similar al que veremos en el de los Padres del Salvador y San Isidro en Madrid o San Ildefonso **[il. 79]** en la catedral de Toledo. En la cimera añade un Dios Padre rodeado de ángeles mancebos y querubines entre nubes y sobre él otro resplandor mayor, un adorno algo retrógrado, pero quizá exigido por el cliente; y en el cuerpo inferior, dispone un marco de medio punto con un haz de rayos que simula un transparente donde sobre fondo azul sobresalen las figuras en relieve de la Transfiguración debidas a José Ferreiro y obrador[129].

Hemos de citar, por pertenecer a esta época (1768-1769) la reforma del retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid para adaptarlo a su nueva condición de colegiata de San Isidro. Sobre la estructura del hermano Bautista realizó variadas reformas decorativas; la principal, la sustitución de la gran pintura central por una caja con el grupo escultórico de San Isidro elevado al cielo entre nubes y resplandores y debajo la urna de plata con el cuerpo del Santo flanqueada por las estatuas de la Fe y la Humildad[130]. En el ático colocó una pintura de Mengs con la *Trinidad con santos*, y remató con dos angelitos de estuco o mármol enlazados sosteniendo una corona y que recuerdan a los de la Encarnación; el friso se cubre de guirnaldas y pequeñas cabezas de querubines como hemos comentado.

relativo a la obra; en este momento o poco después debió de solicitar la traza en Madrid, pues García Martínez señala que, en julio de 1765, unos oficiales italianos presentaron un nuevo diseño del pedestal y comenzaron a hacer la obra, que fue pagada en noviembre de 1768. Ramos de Castro, 1983, 518-519, identificó a los artífices italianos como Juan Bautista Tammi y Andrés Verda y dice que la gran medalla de la *Transfiguración* se encargó al escultor Jerónimo Prebosti, en realidad, el milanés Gerolamo Prevosto, que trabajaba en la catedral de Milán en 1768 (Artaria, 1823, 74), autor también de los dos ángeles, la *Gloria con el Padre Eterno* rodeado de querubines y dos cabezas sueltas más de éstos últimos, y que en septiembre de 1773 estaban ya dispuestos a salir desde Génova rumbo a Alicante, donde consta habían llegado ya en mayo de 1774.

127 Sabatini se refirió al retablo de San Cayetano de Madrid en carta a Miguel de Múzquiz de 9 de mayo de 1771 aconsejando que se trabajara en los talleres reales del mismo modo que se había ejecutado el de la catedral de Segovia Cano Sanz, 2004.

128 Ruiz Hernando, 2003, 239-240.

129 El retablo fue bendecido el 19 de abril de 1767. Folgar de la Calle y Fernández Castiñeiras, 2009; López Vázquez, 2014, 618.

130 Cruz Yábar, 2004/2011, 287-290 y Cruz Yábar, 2015, 52-53 y fig. 21. Es otro ejemplo de reparto equitativo de las nuevas esculturas entre los profesores de la Real Academia. Juan Pascual de Mena, director de Escultura hizo el grupo de la Gloria de San Isidro, y las esculturas de la Fé y la Humildad los dos tenientes directores, Manuel Álvarez y Francisco Gutiérrez, respectivamente, dejando los querubines y otros adornos secundarios, incluidos los de los sagrarios, para los académicos de mérito, supernumerarios, etc. (Joaquín Arali, Isidro Carnicero, Juan Martínez Reina, José Rodríguez Díaz. Vicente Rudiez…) Una buena fotografía que muestra el retablo original antes de su destrucción en la guerra en, Institut Amatller d'Art Hispànic, E-5779, reproducida en la bibliografía citada en esta nota. Lo muestra más abocetadamente pero en color y casi completo el cuadro del pintor Joaquín Muñoz Morillejo (1861-1935), *Misa Mayor en la Catedral de Madrid*, 1921; Ó/l, 85,5 x 60 cm. Museo de Historia de Madrid, Inv. nº 1496.



[il. 79] Ventura Rodríguez, *Altar mayor de la Capilla de San Ildefonso* (detalle), h. 1772. Toledo, Catedral de Santa María. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 80] Ventura Rodríguez, *Retablo principal de Nuestra Señora de Belén en el Descanso en su Huida a Egipto en la capilla de los arquitectos en la parroquia de San Sebastián de Madrid.* Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Conviene que nos refiramos ahora a otros dos pequeños retablos de características muy similares entre sí para los que da trazas Rodríguez a mediados de los sesentas. El primero, cuya ubicación original se conoce, fue para el oratorio de los padres del Salvador, junto a la Cárcel de Corte madrileña. Los religiosos habían modificado el templo y su decoración interior estaba concluida para 1769, pues la prueba de pensado de 3ª clase de Arquitectura para el concurso general de la Academia de ese año fue su retablo[131]. Se conserva el dibujo firmado por Ignacio Thomas[132], que ganó el segundo premio. A modo de templete con cuatro columnas estriadas en semicírculo –las de atrás en el hueco para imagen, retranqueadas respecto a las delanteras–, capiteles compuestos, friso de guirnaldas y frontón canónico casi cubierto por la filacteria que sostienen dos ángeles, su interior lo ocupa el grupo de Cristo ascendiendo al cielo entre resplandores sobre nubes sostenidas por ángeles que hizo Manuel Álvarez. El segundo retablo, de menores dimensiones, aparece en una estampa de Santa Bibiana, cuya leyenda dice que es la que se conserva en el Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia y de la Buena Dicha y al pie "*D. Ventura Rodriguez, lo invento y delineo*"[133]. Grabada por Juan Antonio Palomino suele fecharse en 1762[134]. Ni Ponz ni otros autores posteriores mencionan el retablo o la imagen[135], por lo que pensamos que pudo tratarse de un proyecto arquitectónico no realizado que se utilizó para la estampa. Ventura observa rigurosamente el orden corintio sin más adornos que el marco de la caja central para la imagen y dos ángeles sosteniendo una corona en la cimera y recuerda al modelo de colateral de la Encarnación que no se realizó.

131 Cruz Yábar, 2004/2011, 275-278 y Cruz Yábar, 2015, 50, fig. 17. Dibujo en la RABASF, A-5080 bis, con firma Ygnacio Thomas. El retablo fue trasladado al antiguo noviciado de la Compañía, en San Bernardo, cuando los padres del Salvador ocuparon el edificio poco después de la expulsión de los jesuitas. Sobre la mesa de altar un sagrario sencillo y detrás, más elevada, debajo de la nube del Salvador, una cruz con crucificado adorado por dos ángeles mancebos arrodillados y paño detrás sostenido arriba y en los lados por ángeles niños.

132 Sambricio, 1985, 261-267.

133 "*VERDADERO RETRATO DE LA MILAGROSA YMAGEN / SANTA BIBIANA VIRGEN Y MÁRTIR. / Abogada… y males de Corazón, / Se venera en la Yglesia de Ntra Señora de las Misericordias y Buenadicha de esta Corte" / "D. Ventura Rodriguez, lo invento y delineo*", "*Juan Fern.do Palomino lo Gravo*" (huella de 495 x 310 mm. en hoja de 540 x 365 mm.) Museo de Historia de Madrid, Inv. nº 1989/19/263. Hay otro ejemplar en hoja de 500 x 308 mm., BNE, Invent/30012.

134 Sin ninguna base para ello, la fecha de 1762 está en otra estampa de la santa conservada en el mismo museo (209 x 156 mm.) sin el retablo y que muestra un tratamiento en el ropaje más propio del siglo anterior, pues la de ésta recuerda en sus plegados al estilo de Luis Salvador Carmona o Juan Pascual de Mena.

135 Ponz, 1776, 224-225, hablando de la mediocridad de Portacoeli, comenta que lo mismo sucede en el Oratorio de la Buena Dicha y que no hay nada notable. Tampoco Llaguno lo cita entre las obras del arquitecto. Monlau, 1850, 229-230 dice que la iglesia pública del Hospital dedicada a Sta.Bibiana no tiene nada destacable.

136 Llaguno y Amírola, 1829, IV, 256-257.

137 Cruz Yábar, 2004/2011, 351-361.

138 Rossi, 1713, lámina 23.

139 Los ángeles ya no están sentados casi frontalmente sino que sobrevuelan apoyados sobre la curva del frontón.

140 Colomina Torner, 2013. En el cabildo de 27 de mayo de 1776 se dio cuenta de que el Arzobispo deseaba sustituir los retablos del *Nacimiento* y *Adoración de los Magos* de la capilla de Reyes Nuevos, y el 9 de junio siguiente se solicitó de la Real Cámara autorización para sustituir los seis retablos que había en la capilla, que lo concedió en 26 de noviembre siempre que dirigiera la obra Ventura Rodríguez. Se hicieron primero los retablos de la *Adoración de los pastores, San Hermenegildo* y *Santiago*, pagados con 150 doblones a Maella según acuerdo del Cabildo de 7 de noviembre de 1778, y los dos restantes, denominados en los documentos *Nacimiento* y *San Fernando*, en 100 doblones según acuerdo de 7 de enero de 1780.

141 Medían 146 x 76 cm; dos de ellas firmadas y fechadas por el pintor en 1778

142 Llaguno y Amírola, 1829, IV, 256, lo data en 1774, lo que confirman las noticias que damos a conocer seguidamente. El Consejo Real libró provisión el 14 de marzo de 1771 para que se hicieran el retablo mayor y los colaterales de la iglesia, pasando el expediente a Ventura Rodríguez que diseñó y dio planos para los tres y estimó su coste en 121.850 reales. El consejo los remitió el 29 de julio de 1774 al corregidor del Señorío de Vizcaya, para que los sacara a pública subasta. Se remató la escultura en Manuel Acebo, la arquitectura en Isidro Garayzábal y la pintura y dorado en Francisco Antonio de Munar, todo en 49.746 reales. Pasó a Rodríguez para informe y lo emitió el 21 de abril de 1777, manifestando que el ínfimo precio en que se había adjudicado no garantizaba la calidad de la obra. Aceptó a Isidro de Garayzábal, del que tenía pruebas de su habilidad, pero la escultura debía ser hecha por algún buen escultor de la Corte y la pintura y dorado por José Begés, vecino de Bilbao. Por parte de Durango se propuso al escultor Jerónimo de Argos, por la dificultad que suponía conducir las esculturas desde Madrid. Lo contradijo Rodríguez en 16 de mayo de 1778, porque no conocía la habilidad de Argos. El 12 de noviembre de 1779 se dio despacho a Garayzábal para empezar su obra, pero las discusiones en torno al escultor siguieron, no sin haberse postulado para la obra los académicos Cosme Velázquez y Pedro Vicente Monasterio (Comunicación de 29/11/1781 de don Manuel de Rebolés, en Archivo de la RABASF, 2-33-1/22); en 1782 y 1785 se vuelven a tener noticias de que ya estaba terminada la arquitectura pero aún quedaba pendiente la escultura; desarrollamos ampliamente estos datos en un artículo que estamos próximos a publicar.

143 La fotografía que aparece como de Santa Ana de Durango en, Euskomedia. Kultura Topagunea, Reg. nº 003386, consultable en, http,//www.euskomedia.org/galeria/E_3682, es en realidad el retablo mayor del Santuario de Santa María La Antigua de Orduña.

144 Rodríguez Medina, 2000 da noticias bastante precisas pero no indica la fuente documental, aunque parece que los datos proceden del archivo del ayuntamiento de la villa, que pagó el retablo. Llaguno y Amírola, 1829, IV, 256-257, lo data en 1777.

Fruto de los deseos renovadores del arzobispo Lorenzana, realiza Rodríguez en el decenio siguiente una obra destacadísima para la catedral de Toledo, de la que era Maestro Mayor. El retablo para la capilla de San Ildefonso, situado enfrente del Transparente de Tomé, se datό erróneamente por Llaguno en 1777[136], pero estaba ya trazado en 29 de agosto de 1775, cuando don Ventura escribió al arzobispo para darle cuenta de la muerte de Felipe de Castro, que tenía encomendada la escultura[137]. Según aconsejaba el arquitecto, se distribuyó finalmente entre Manuel Álvarez, al que tocó la medalla de la *Imposición de la casulla*, Juan Pascual de Mena realizó los ángeles del ático y medallones sobre las puertas laterales y el broncista Miguel Jiménez, que hizo las obras de su oficio. El retraso de Álvarez en terminar su medalla motivó que no pudiera inaugurarse hasta 1783. El diseño de Rodríguez supone un retorno a la estructura de Pietro da Cortona para la capilla Gavotti en San Nicola di Tolentino[138], dos columnas corintias con una gran medalla entre ellas, entablamento y un frontón curvo, aunque lo enriquece en aspectos como el estriado de las grandes columnas de bronce dorado, la decoración relevada del friso, ángeles sobre el frontón y el vistoso resplandor que cubre el tímpano y que nos recuerdan a los retablos que acabamos de analizar, incluidos los que conocemos sólo por dibujo[139]. Más estrecho de lo que hubiera permitido la distancia entre los dos pilares de la capilla, Rodríguez aprovecha el hueco para prolongar el zócalo y banco del retablo hasta los pilares, abriendo en los extremos dos puertas con medallones de mármol orlados de bronce sobre ellas. Su sabiduría es tal en estos momentos, que la elegante y esbelta arquitectura no resulta perjudicada por esas adiciones y ornamentaciones.

En 1776, Lorenzana encargó al arquitecto otro proyecto, tres pequeños retablos –luego fueron cinco– para sustituir los que existían de la capilla de Reyes Nuevos[140]. El 15 de enero de 1777, Rodríguez entregó cuatro trazas. Se terminaron en 1778 tres retablos para el primer tramo de la capilla, uno bajo la tribuna del órgano y dos más en el arco de entrada al segundo tramo, y luego otros dos en 1780 para colocar junto a la reja del presbiterio. Dos columnas compuestas de bronce limitan una pintura acabada en medio punto que hizo Mariano Salvador Maella[141] con los asuntos de la *Adoración de los Pastores, Adoración de los Magos*, *San Hermenegildo*, *San Fernando* y *Martirio de Santiago*. El elemento más característico y novedoso es el ático, cuya cornisa inicia un frontón recto que se hace ultrasemicircular en el centro para albergar una medalla redonda con insignias adecuadas al asunto de la pintura.

También desarrolla una actividad intensa en esta década dando trazas para numerosas obras en el País Vasco, entre ellas algunos retablos. El ejemplar para Santa Ana de Durango, ampliamente documentado y con un proceso de construcción complejo y dilatado, podría haber sido el primero de la serie[142] pero desgraciadamente no se conserva[143]. El retablo de Rentería[144], por el contrario, conservado y cuyas vicisitudes se parecen a las de Durango, fue fruto de una solicitud de su ayuntamiento cursada al Consejo Real y respondida de forma positiva el 12 de enero de 1774, aunque condicionada a que se hiciera en jaspe y que viera su diseño el escultor del rey Felipe de Castro. La villa pidió que se autorizara su hechura en madera, pero, tras el informe de Ventura Rodríguez, el Consejo dictó auto en 3 de junio de 1777 ordenando que se hiciera de jaspe y estuco. El maestro Francisco de Azurmendi hizo la obra utilizando jaspe de las canteras de Archipi y se contrató en 17 de marzo de 1779 con Alfonso Bergaz el grupo de la Asunción y demás esculturas, todas en estuco, por 59.000 reales, incluidos, modelos, materiales, viaje, estancia y jornales. En 1784 habían gastado ya 207.000 reales y calculaban que precisarían otros 90.000 hasta dejar finalizado el retablo y la reforma del presbiterio. El resultado, ponderado por Chueca Goitia, justifica este importante gasto; el retablo repite el formato de la Catedral de Zamora con su estructura curva adaptada al presbiterio; éste se revistió según una traza que puede atribuirse también a Rodríguez, pilastras decoradas hasta el principio de la bóveda divididas en dos zonas por un ancho friso igualmente decorado y casetones decrecientes en la media naranja. El gran nicho central del retablo se llena con el altorrelieve de la Asunción, encima una pareja de ángeles, otra más en los extremos de la cornisa, y en el ático la *Trinidad* con un resplandor en la cimera. Sigue

Rodríguez un esquema similar en los retablos mayores de Santa María la Real de Placencia de las Armas[145], y San Andrés de Zaldívar[146] pero sin curvatura.

Diseñó bastantes retablos para las iglesias construidas según sus trazas en Andalucía oriental[147]. Fueron dirigidos *in situ* por sus discípulos Domingo Lois de Monteagudo y Juan Antonio Munar[148]. El número considerable de templos levantados según trazas de Rodríguez o de sus discípulos con su supervisión es tal que no podemos detenernos siquiera en su enumeración. Valga como ejemplo de retablo típico de estas nuevas construcciones el aparece diseñado en el proyecto para la iglesia parroquial de la localidad almeriense de Olula del Río[149]. La traza, de 1780, incluye una sección transversal que muestra la capilla mayor con un retablo cuyo cuerpo principal es un único lienzo con marco terminado en medio punto entre pilastras, entablamento con cornisa muy saliente y, sobre ella, dos ángeles niños en pie con un medallón con el símbolo de la Trinidad que sujetan en las manos. En nada se parece al que luce actualmente en el templo[150].

El retablo de la capilla de la Encarnación de la Catedral de Málaga fue trazado por Ventura Rodríguez según la relación que sobre esa capilla hizo el canónigo de aquella catedral. Cristóbal de Medina Conde[151] . Costeado por el arzobispo Molina Larios, lo construyó Antonio Ramos y, a su muerte en 1783, lo acabó José Martín Aldehuela. Aunque Ponz afirma que se debe a Juan de Villanueva[152], no existen datos que lo confirmen y la intervención de Manuel Álvarez, el escultor predilecto de Rodríguez, dando modelos para las esculturas de los santos patronos Ciriaco y Paula, además de la crónica de Medina Conde, hacen inclinarse la balanza hacia este arquitecto[153]. Todo el conjunto escultórico fue elaborado por Juan de Salazar Palomino. El retablo de mármoles jaspeados rojos y amarronados tiene tres calles, la central con caja de medio punto alberga las figuras de la Virgen y el arcángel San Gabriel y encima un resplandor con el Espíritu Santo, y las laterales, con columnas adelantadas, las esculturas, también exentas de los santos mártires, Ciriaco en la de la izquierda y Paula en la

145 El de Placencia de las Armas (actual municipio de Soraluce) está cuidadosamente construido por el vergarés Miguel Antonio de Jáuregui y ofrece un esquema parecido a Rentería –a la que también sigue en la decoración del presbiterio y cascarón de aire clasicista– con dobles columnas sobre alto banco y entablamento rehundido en el centro, ático con pilastras y frontón curvo con grupo escultórico en su interior.

146 Zaldívar, trazado hacia 1777 (Zorrorrúa Santiesteban, 2003, 69), sigue la estructura del retablo de San Nicasio de Leganés, esto es, con frontón partido, pero la realización es deficiente, no sobresale apenas en planta y no lleva figuras, lo que empobrece el resultado.

147 Su actividad en esta zona siempre estuvo relacionada con su cargo de arquitecto del Consejo de Castilla y con la Real Cédula de 23 de octubre de 1773 de acuerdo con la cual el arzobispo y obispos del antiguo reino de Granada debían de someter a aprobación del Consejo cualquier obra de arquitectura, escultura y retablos para iglesias de su diócesis (Torres Pérez, 1996).

148 Sambricio, 1985, 255-256; señala que Lois se ocupó de la zona de Granada y Munar de Almería.

149 Rodríguez Ruiz, 2009c, 132, Ficha nº 114.

150 Recuerda mucho, simplificado, a los pequeños retablos de Santa Bibiana y de los Padres misioneros del Salvador de la década de los sesentas.

151 Medina Conde, 1991 ,151-152

152 Ponz, 1794, 185-187

153 Cruz Yábar, 2004/2011, 453-457

154 Bérchez y Gómez-Ferrer, 2007, 33-36. La leyenda del grabado de Martí dice, “don Ventura Rodríguez de la Real Academia de san Fernando y d. P. Juan Guisart de la de San Carlos lo inv[entaron]- Fr. Vicente Cuenca de la real Ac[ademia] de S. Fernando lo colocó.- D. Fran[cisco] de Paula Marti de la real Ac[ademia] de S. Fernando lo grabó”. Suponen los autores que iba a servir de portada para la edición de un manuscrito que se conserva en la Colegiata, fechado en 1819, como la estampa.

155 Cruz Yábar, 2004/2011, 364-379 y Cruz Yábar, 2015, 69-71. Reproducimos todos los dibujos y fotografías que comentamos.

156 Llaguno y Amírola, 1829, IV, 247, señalaba también 1784 como año de las trazas para estos altares.

157 Museo del Prado, FA. 1680 (lápiz negro y pluma sepia / papel blanco con filigrana). En el reverso, a tinta, “Belén”). Se adquirió con cargo al legado Villaescusa como anónimo madrileño sin identificar el destino del dibujo ni su autor y titulándolo “Proyecto de altar con la huida a Egipto”.

158 Se conservan en la Biblioteca Nacional de España (Dib/14/45/5 –mayor– y Dib/14/45/4 –lateral–)

159 Cruz Yábar, 2004/2011, 375 y 378, nota 29 y Cruz Yábar, 2015, 69-70 La Academia conserva también unos dibujos realizados por Francisco Javier de Mariátegui de esta capilla donde se advierte la colocación y forma de los tres retablos (A-4371, A-4369 y A-4370). Seguramente fue la prueba de pensado de algún concurso.

160 Rossi, 1713, lámina 27.

161 Rossi, 1713, lámina 23.

162 Reproducido en Fernández Alba, A. (dir), 1983, 74, Alzado y corte de la fachada principal “Foja 2ª / De la Ysla de La Orotava en Canaria / Figura 2ª Fachada principal / Figura 3ª Corte por la latitud y línea A.B. de la Planta”, tinta china y aguada gris / papel, 464 x 364 mm. Archivo Histórico Nacional Consejos, nº 85 y 86. Ventura, que no leyó el informe del tracista de la iglesia hizo los planos sin saber que la iglesia se estaba construyendo desde 1768. Se consagró en 1788.

163 Hemos de precisar que el ejemplar de Rentería, como el de la Encarnación, no son tabernáculos sagrarios; en ambos casos, el sagrario, independiente, tiene su lugar en las gradas del altar. Además, el templete de Rentería, tan alabado por Chueca Goitia, 1983, 30-31, no nos parece del director académico, pues responde a un modelo de barroco desbordado, más propio de la primera mitad del siglo que del tiempo del retablo, 1774. En la actualidad ya no se halla en el altar mayor.

de la derecha. Sobre un potente entablamento con una cornisa muy sobresaliente, no hay frontón ni ático, sino que dispone en el centro un resplandor de nubes y rayos rodeando una vidriera con el triángulo representativo de la Trinidad y a los lados, coincidiendo con las columnas, ángeles mancebos y ángeles niños arrodillados adorándolo. Recuerda su cuerpo principal al tabernáculo de la catedral almeriense y más aún al esquema utilizado en Olula del Río.

Se ha de eliminar del catálogo del arquitecto de Ciempozuelos el tabernáculo de la Seo de Xátiva que se le ha venido atribuyendo a partir de un grabado de 1819 de Francisco de Paula Martí que le hacía su autor[154]. Bérchez y Gómez-Ferrer aportan datos que determinan como tracista al bohemio Pedro Juan Guisart, formado en la academia de San Carlos. El 29 de julio de 1777, la benefactora doña Victoria Albero, que patrocinaba la obra, presentó al cabildo la traza de Guisart con un informe de 20 de junio anterior de Ventura Rodríguez, que lo aprobaba reconociendo que "manifestaba el ingenio, travesura y capricho de invención", pero criticaba variados puntos, en especial la colocación oblicua en las basas y capiteles de las columnas. Se devolvió el proyecto a Madrid por mediación de Ponz para que Rodríguez precisara urgentemente sus correcciones, que aceptaba Guisart, y para que se aprobara por la Academia. El 21 de noviembre lo ratificó, poniendo además su firma los tenientes directores Miguel Fernández y Pedro Arnal.

En el último quinquenio de su vida diseñó Ventura Rodríguez los retablos y adornos interiores de la capilla de la Congregación de Nuestra Señora de Belén de los arquitectos sita en San Sebastián de Madrid **[il. 80]**[155]. Había dirigido su reedificación a partir de 1768 y en 1780 debía estar terminada su arquitectura porque el 4 de junio, la Congregación le encargaba el diseño de dos altares colaterales. Cabe suponer que querían conservar el retablo mayor adornado con un grupo de Luis Salvador Carmona. No debía gustar a Rodríguez esta decisión, pues no hizo nada hasta que, en las actas de las juntas de mayo y junio de 1784, se menciona que había presentado tres diseños de retablos y que se le encargaba que buscara artífices[156]. En agosto, el arquitecto comunicaba que había dado el mayor al adornista Miguel Jiménez y los colaterales a Bernabé Fernández de los Reyes, así como la escultura del primero a Manuel Álvarez. En la junta de 9 de septiembre del año siguiente, poco después de morir Rodríguez, se dio noticia de que habían firmado contrato con el escultor según el modelo que había presentado el 14 de agosto. En diciembre de 1786 se encargaron a Alfonso Bergaz las imágenes de San Antón y San Rafael para los colaterales. El museo del Prado conserva el dibujo preparatorio de la traza del retablo mayor, seguramente de mano del propio Ventura Rodríguez y una de sus últimas obras[157]. Los probables dibujos de presentación[158] y deben ser de mano de delineantes. El retablo mayor coincide, salvo pequeños detalles, con el esbozo que atribuimos a Ventura Rodríguez[159]. Es transcripción del baldaquino de Santa Maria in Transpontina de Carlo Fontana[160] en cuanto a sus columnas compuestas formando templete rectangular, pareja de ángeles que sostienen encima una gran corona y figuras a los lados sobre peanas. El altar madrileño, arrimado a la pared, retranquea las columnas interiores respecto a las exteriores de modo que puedan verse las cuatro mirando desde el frente. La mayor diferencia con el modelo romano es el entablamento continuado con dosel debajo y frontón de medio punto con remate conopial encima. Los colaterales son de nuevo una adaptación del modelo de Cortona para la capilla Gavotti en San Nicola Tolentino[161]. En el proyecto para la iglesia parroquial de La Concepción de Orotava (Tenerife) firmado y fechado por Ventura Rodríguez el 4 de febrero de 1784[162] muestra unos altares a los lados de la entrada del presbiterio similares a los laterales de la capilla madrileña, pero con el remate de ángeles sosteniendo una corona como en el mayor.

Los tabernáculos

En último lugar, hemos de dedicar un breve espacio a los tabernáculos diseñados por el arquitecto, situados en un lugar inmediato al retablo o sobre un altar exento[163]. Estos últimos han de relacionarse con las preferencias



[il. 81] Manuel Martín Díez, *Tabernáculo del altar mayor de la Encarnación,* 1769. Colección particular.

de Rodríguez por la disposición del coro en torno al presbiterio, contrariamente a la costumbre medieval española de que ocuparan parte de la nave de la iglesia[164].

Quizá el más antiguo de los trazados por el arquitecto sea el que aparece insinuado en su proyecto para la capilla de San Isidro en la madrileña iglesia de San Andrés que se data entre 1760 y 1765 **[cat. 51]**[165]. Más que tabernáculo, se trata de un baldaquino que alberga la urna del santo. En forma de templete de planta cuadrada tiene un alto zócalo, cuatro vanos de medio punto entre pilares y remata en barandilla y cuatro sencillas volutas cóncavas que convergen desde las esquinas –con esculturillas– de forma conopial en el centro. El tramo inferior llega hasta la línea de imposta de los arcos y tiene pilares cajeados sobre alto plinto y columnas estriadas salientes en sus caras exteriores, capiteles corintios y fragmento de entablamento y sostiene el tramo superior con pilares más cortos y ocho pequeñas esculturas exteriores; incluye el medio punto y la cúpula horadada interior. El baldaquino de Rodríguez repite la estructura del labrado por Juan de Lobera en cuanto al cuerpo inferior, lo que lleva a suponer que lo conservaba, pues era de mármol, mientras sustituía la parte superior, claramente barroca y de madera pintada, además de suprimir algunos adornos de ese estilo. Una solución que aplicaría luego al retablo del colegio de los jesuitas cuando se convirtió en Colegiata de San Isidro[166].

Si hemos de creer a Llaguno, el tabernáculo para la Encarnación se diseñó **[il. 81]**, como el retablo mayor, el 20 de julio de 1755 . No declara que viera la traza y entendemos, por las noticias que siguen, que es posterior. Se dispone sobre el altar, insertándose en el banco del retablo. El templete de mármol amarillento con recuadros de jaspe blanco y rojo fue casi seguro destinado originariamente a exponer el Santísimo. El arquitecto eligió un esquema muy peculiar, una cuerpo de planta semicircular que se prolonga al frente con un fragmento recto que se proyecta hacia los lados con dos columnas con su entablamento y con un gran pórtico de paredes lapislázuli albergando un arco de medio punto, flanqueadas por columnas corintias de jaspe blanco y ámbar y fuste muy fino, y rematado en frontón canónico roto por el arco adornado con dos ángeles que sostienen una corona. El fragmento recto se proyecta hacia los lados con dos columnas iguales a las del pórtico y con su entablamento. Sobre la cornisa, en correspondencia a las seis columnas, otros tantos ángeles portasímbolos que hizo Manuel Álvarez a imitación de los de Bernini para el puente de Sant'Angelo de Roma[167]. Una espléndida cúpula sobre tambor corona la construcción, alternando gajos de bronce y lapislázuli. Los doctores en las esquinas sobre el alto plinto que avanza en su centro para cobijar el sagrario, y la puerta de éste, son de Isidro Carnicero, que los hizo inmediatamente de regresar de Roma en 1766, razón por la que hemos datado el tabernáculo en torno a ese año.

En las trazas de la capilla giennense del Sagrario **[cat. 94]**, el dibujo que muestra el corte del presbiterio incluye, sobre el altar inmediato a la pared, un templete monóptero, de alto zócalo escalonado y terminación en cúpula con linterna. El que existe se hizo ya en el siglo XIX y presenta diferencias con el trazado por Rodríguez[168]. A partir de este momento –1761–, la presencia de estas pequeñas arquitecturas es casi obligada en sus trazas de presbiterios. En 6 de noviembre de 1764 dejaba escrito un informe sobre las necesidades de la catedral de Jaén, y, como más acuciante, señalaba que el altar mayor debía ser aislado "en forma de tabernáculo con ocho columnas..."[169], lo que sugiere nuevamente un tholos, pero ahora en mitad del presbiterio, una situación derivada

164 Rodríguez G. de Ceballos, 1988 y Serrano Estrella, 2014, 214.

165 "Perfil por línea AB. de la Capilla de San Isidro", Lápiz negro, pincel, tinta y aguadas grises / papel amarillento verjurado, 958 x 827 mm en marco de 1096 x 973 mm. Rodríguez Ruiz, 2009E, 132, *Ficha nº 114*.

166 La comparación con el antiguo baldaquino la hemos hecho sobre la litografía de Léon-Auguste Asselineau con dibujo de Genaro Pérez Villaamil, *Interior de la Capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés*, 1865, 545 x 375 mm (Museo de Historia de Madrid, Invº nº 11650), el aguafuerte de 1846 de W.F. Starling sobre dibujo de N.A. Wells en *The picturesque antiquities of Spain*…(Biblioteca del Museo del Romanticismo PLB(AB)10) y la fotografía de Antonio Passaporte fechada entre 1927 y 1936 (MECD, Fototeca del Patrimonio Histórico, Archivo LOTY, nº 00865) que muestra con detalle la estructura del baldaquino de Juan de Lobera (1660) con la talla de San Isidro Labrador que hizo Isidro Carnicero al tener que sustituirse la urna del Santo cuando se llevó a la colegiata del antiguo colegio de jesuitas tras su expulsión.

167 Cruz Yábar, 2004/2011, 281-286.

168 Felipe Atichari, maestro de la obra, firmaba el 5 de diciembre de 1795 una declaración donde relacionaba lo pendiente de la obra del Sagrario, y mencionaba el tabernáculo, cuyo coste evaluó en 76.000 reales (Galera Andreu; López Pérez y Ulierte Vázquez, 1985, 411).

169 Galera Andreu, 1977, 485.

del traslado del coro. Fue su sobrino Manuel Martín Rodríguez quien dio en 1791 el modelo que finalmente luce en el altar mayor de esa catedral[170]. Este arquitecto dirigiría ese mismo año la realización, según el proyecto de su tío, del modelo en madera del tabernáculo para el altar mayor de la Catedral de Salamanca, que se conserva, pero que nunca se llevó a efecto[171].

Ventura Rodríguez debió dar trazas para el trascoro y tabernáculo de la catedral de Almería **[il. 82]** de forma simultánea[172]. El arquitecto granadino Eusebio Valdés se había obligado a la hechura del trascoro en 27 de abril de 1772 y a la del tabernáculo el 14 de julio de 1773, comprometiéndose a ejecutarlos según los diseños del director académico. La abundante obra de escultura fue contratada con el también granadino Juan de Salazar y Palomino en 6 de septiembre de 1774; debió finalizarse en diciembre de 1776. El tabernáculo es de planta cuadrada y cada lado recuerda a los retablos propios de don Ventura ya que en cada fachada se abre un vano de medio punto entre pilastras flanqueado por columnas y encima entablamento, pero al tener en cada esquina tres plintos salientes, dos que sostienen las columnas corintias y el central en diagonal, una escultura, el templete adquiere un aspecto achaflanado en sus esquinas y un perfil en apariencia ochavado. Por encima de la cornisa y sobre las ocho columnas, esculturas, y en el centro del templete, cúpula con plementos moldurados y linterna; el contraste de los mármoles marrón oscuro y rosado claro y la profusión decorativa que incluye también relieves en el zócalo, produce un resultado espléndido. El tabernáculo almeriense se relaciona con el de la Encarnación y con el templete herreriano del patio de los Evangelistas de El Escorial.

En 1778, la catedral de Málaga solicitó a Ventura Rodríguez la traza de un tabernáculo de jaspes y bronce, pero el arquitecto se excusó por sus muchas ocupaciones[173]. Sin embargo, se conocen tres planos para la reforma de la iglesia de San Felipe Neri de esa ciudad **[il. 83]** firmados por él –no fechados– que Camacho data en ese mismo año 1778[174]. José Martín de Aldehuela, director de las obras, construiría entre 1790 y 1795 el tabernáculo de mármoles con añadidos de madera que los simula, siguiendo los diseños de Ventura Rodríguez. El corte transversal del templo deja ver el presbiterio dentro de un espacio ochavado, cuyo centro incluye un gran tabernáculo de planta circular con cuatro vanos acabados en medio punto y flanqueados por columnas corintias y entablamento con esculturas sobre ellas. El zócalo presenta dos salientes con sendos ángeles adorantes. Aldehuela puso desviarse algo de la idea de Rodríguez, pues no se observan las esculturas a excepción de la Fe en el remate. En cambio, la cúpula, peraltada se decora con nervios planos en oscuro, tal y como vemos en el dibujo. La altura del templete alcanza la cornisa de la capilla y su interior está vacío, lo que explicaría la presencia sobre la mesa de altar de lo que parece un pequeño sagrario[175] De nuevo encontramos una arquitectura de aspecto ochavado, en este caso, a partir de una planta circular.

La Cámara de Castilla encomendó a Ventura Rodríguez el 23 de diciembre de 1778 que proyectara un templo para sustituir al santuario de Covadonga **[il. 84]** que había sido destruido por un incendio el año anterior. Firmó unas trazas el 27 de febrero de 1779 y las presentó en la Cámara de Castilla el 1 de febrero de 1780[176]. Aunque los dibujos fueron ocho[177], nos referiremos exclusivamente al corte que representa el interior de la capilla de planta central vista desde la entrada y al diseño a mayor escala del alzado del tabernáculo y su planta. Es bien conocido el carácter de panteón de don Pelayo y otros reyes asturianos que quiso dar Rodríguez al edificio principal, que quedaba relacionado con el pequeño santuario de la Virgen –incrustado en la roca donde se apareció– a través de la gran ventana del fondo del retrocoro que permitía su visión desde el presbiterio. Por este motivo, la mencionada ventana aparece en el primer dibujo enriquecida por un gran adorno de nubes y en su cima la imagen de la Virgen.

170 Melendreras Gimeno, 1987.
171 Serrano Estrella, 2014, 211.
172 Nicolás Martínez y Torres Fernández, 2000.
173 Sánchez López, 1995, 86-87.
174 La reproducción de los planos de planta y sección transversal con el tabernáculo, en Camacho Martínez, 2005, 105 y 108.
175 El tabernáculo fue inaugurado en 1795, es ochavado, la cúpula también es diferente y no existe el adorno angélico.
176 Madrid Álvarez, 2015, 39-48.
177 Los ocho dibujos desaparecieron durante la Guerra Civil, pero se conservaron los negativos de sus fotografías.



[il. 82] Ventura Rodríguez, *El tabernáculo de la Catedral de la Encarnación* (Almería), 1772 (trazas) y 1773-1776 (construcción con esculturas). Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 83] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Iglesia de San Felipe Neri en Málaga. Corte transversal* (detalle del tabernáculo), traza firmada, 1778; construido 1790-1795. Málaga, Colección Moreno Mitjana.



[il. 84] Ventura Rodríguez, *Santuario de Covadonga. Sección Transversal del conjunto.* Altar mayor y Tabernáculo. (traza firmada 27/2/1779). Dibujos desaparecidos.

El altar con el tabernáculo se sitúan debajo del arco de ingreso al retrocoro, con entablamento y frontón curvo en que reposan dos ángeles mancebos sosteniendo una corona real. El detalle del tabernáculo lo muestra como un templo monóptero de seis columnas de gran altura, entablamento completo y media naranja con seis gallones y remate de balaustre y bola. Dos salientes laterales sostienen sendos ángeles con leyendas. El ejemplar tiene las esbeltas proporciones del que diseñó para San Felipe Neri y también una parecida estructura. Este modelo de planta circular satisfizo por completo a Rodríguez y a sus amigos ilustrados[178], y así lo repite literalmente en su proyecto para la Concepción de la Orotava, firmado el 4 de febrero de 1784[179]

178 Jovellanos, 1790, 48. Dice de él, "Le enriquece con un bellísimo tabernáculo y le adorna con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos".

179 Hernández Perera, 1950. Reproducido en Fernández Alba, 1983, 74. El mismo esquema de planta circular con cúpula presentan los tabernáculos de la iglesia de la colegiata de Santa Fé y de la Encarnación de Loja, ambas en Granada, construidas en época cercana a la muerte de Ventura Rodríguez bajo la dirección de su discípulo Domingo Lois de Monteagudo.



La fortuna arquitectónica de Ventura Rodríguez en la ilustración del siglo XIX

Helena Pérez Gallardo

> "¡Quantas de sus obras executadas fuera de su vista carecen hoy de aquella belleza original que les imprimiera su inventor ! (…)¡ Que seria de los planos de Rodríguez tantas veces fiados en las provincias á manos mercenarias! –Y que manos? ¡Buen Dios! A codiciosos destagistas, y tal vez á torpes é imperitos albañiles.
>
> ¡Imparcial posteridad! Tú no juzgarás á Rodríguez por los errores ágenos, sino por los aciertos propios. Justa apreciadora del mérito distinguirás la perfección y sublimidad de sus ideas, de los vicios de la execucion, y atribuirás la gloria del descrédito á quien los hubiere merecido. Quando tú fallares la envidia habrá enmudecido ya, y mil obras célebres que durarán mas que sus débiles ecos confirmarán por largo tiempo la rectitud de tus juicios."[1]

Cuando en 1789 Gaspar Melchor de Jovellanos ingenuamente preconizó que la posteridad sería imparcial y podría valorar el acierto y méritos de la arquitectura de Ventura Rodríguez gracias a sus dibujos y obras conservadas, no sabía la cierta dificultad con la que nos encontraríamos para hacer cumplir su anhelado juicio sobre la obra de su amigo, condicionados por las transformaciones y daños producidos por la invasión francesa, las guerras carlistas, la Guerra Civil, el desconocimiento histórico y la falta de criterios y sensibilidad hacia la conservación del patrimonio artístico.

Gaya Nuño en su magnífica obra *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* (1961) ya afirmaba con rotundidad que en lo referente al respeto de nuestra arquitectura:

> "Nuestra historia no es la de la destrucción ciega, suministrada por una violencia que se ha cernido sobre un monumento inocente. Será la historia de la destrucción pacífica, premeditada, fría, realizada de cara a la opinión, tanto vulgar como sabia, nacida, no de una necesidad estratégica o de un azar desgraciado, sino de un desprecio por lo bello y vetusto, desprecio que excluye automáticamente cualquier comentario provisto de indulgencia, y ello, desde los prolegómenos."[2]

Así, nos encontramos que la fortuna arquitectónica de Ventura Rodríguez sufriría todas las posibles formas de violencia: la cruel de las guerras, la pacífica bajo el paraguas del progreso arquitectónico y urbanístico, y la de la ignorancia. Aunque también debemos señalar que, en sintonía con el sabio Gaya Nuño, bien podría decirse que Ventura sufrió de cierta "justicia poética", ya que él antes que víctima fue también verdugo:

> "el siglo XVIII, muy suficiente convencido de su valer, actuó con mayor crueldad en este campo. Como quiera que los arquitectos neoclásicos creían estar en la posición de la suprema verdad y se sentían penetrados de razón y lógica, nunca estimaron abusivo el derribo de una construcción cuyo estilo pugnase con su gramática de formas. Es cosa clara que, aunque no estuvieran siempre cargados de acierto, si se

1 Jovellanos, 1798, 42.
2 Gaya Nuño, 1961, 14.

Charles Clifford, *Fuente de las Cuatro Estaciones*, 1856. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

> le aproximaban cual pocas otras veces había ocurrido en España. Nuestros más gloriosos arquitectos, don Juan de Villanueva y don Ventura Rodríguez, pertenecen este tiempo orgullosamente confiado en su derecho criterio, con el que nos legaron algunas de las más perfectas obras de nuestra arquitectura. Pero, abusando de su autoconfianza en las verdades del siglo, no sintieron empacho ni prevención contra ninguna medida destructora. Hubieran sido muy capaces de remodelar toda España de acuerdo con las normas académicas, y lo procuraron hacer siempre que les fue posible."[3]

Sin entrar en el mito acerca del "abuso" de algunas intervenciones de Ventura Rodríguez, ya tratadas y desmentidas en estas mismas páginas[4], lo cierto es que la pérdida y transformación para nuestra memoria de algunas de sus obras tal y como fueron proyectadas y/o edificadas podrían suponer una cierta limitación en el análisis de su obra si no se acude a otras fuentes visuales que nos ofrecen en muchas ocasiones el verdadero testimonio de la materialización de su arquitectura a través de dibujos, grabados y fotografías realizados en el tiempo más próximo a su construcción y anteriores a su pérdida.

Todas estas fuentes visuales se nos presentan como una evidente prueba documental, pero no pueden, sin embargo, tratarse dichos medios estrictamente como meros soportes transportadores de una información, sino que la intención y la decisión del autor de cada encuadre y cada motivo escogido obedecerá sin duda a un acto reflexivo y comunicativo. Fijar la mirada sobre una obra concreta de Ventura Rodríguez, su forma de representarla, encuadrarla o el hecho mismo de incluirla en un repertorio refleja un interés, una inquietud, un gusto, una llamada de atención, y la razón por la que esa obra merecerá la pena ser inmortalizada.

Bajo esta propuesta de análisis, sin embargo, debemos aclarar que no pretendemos aquí analizar las miles de imágenes realizadas de las obras de Ventura Rodríguez, sino centrar la atención sobre la naturaleza de esa mirada por parte de sus artífices y la importante función documental que cumplen.

Ventura en los libros de viajes ilustrados

Toda intención de crear una imagen gráfica se concibe, en primer lugar, en nuestra mente a partir del recuerdo que produce la contemplación directa o mediante la figuración de relatos y descripciones literarias, siendo en la segunda mitad del siglo XVIII cuando comience[5], además, el auge y difusión de ediciones ilustradas[6]. Estas representaciones figurativas, en particular sobre la ciudad, sus edificios y monumentos, irán fijando la mirada de artistas y público, y convirtiéndose en modelos que libro tras libro, grabado tras grabado, se irán repitiendo y consolidando hasta llegar a influenciar al ojo de la cámara[7].

Las obras de Ventura Rodríguez comenzarán a aparecer ilustradas en libros de viajes en vida del propio arquitecto siendo el más importante el de su amigo Antonio Ponz, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* **[cat. 87]**, –estudiado en detalle en este mismo volumen-[8], que incluirá en los tomos III, X y XVI, el *Altar de san Julián* en la Catedral de Cuenca[9] **[cat. 52-55]**, la *Capilla del Pilar* de Zaragoza (planta, alzado y sección)[10] **[cat. 58-64]** y la *Capilla del Sagrario* de la Catedral de Jaén[11] **[cat. 94]**.

3 Gaya Nuño, 1961, 15.
4 Véase en este mismo volumen Rivera Blanco, 117-143.
5 Helman, 1953.
6 La amplísima bibliografía sobre literatura de viajes, impide ser citada aquí, pero como fundamentales deben tenerse en cuenta, Fouché-Delbosch, 1897; García Mercadal, 1952 y Farinelli, 1979 y más recientemente, Serrano, 1993; Rubio y ortas, 1994 y García-Romeral Pérez, 2001 y 2004.
7 Pérez Gallardo, 2015a.
8 Véase aquí Pérez Gallardo, 442-449.
9 Ponz 1774, Carta Tercera.
10 Ponz 1786.
11 Ponz, 1791, Carta Cuarta, 178.
12 Casanovas i Miró y Quilez i Corella, 2006.
13 Laborde, 1811.



[il. 85] Alexandre de Laborde, *Vue de la promenade du Prado à Madrid*, en *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne.*, *Tome 2, 2ème partie*, 1820. París, Institut nationale d'Histoire de l'Art.

Las descripciones, libros de viajes y las historias eruditas tenían como objeto transmitir el conocimiento de un mundo que se sabía estaba cambiando, pero también obedecía a una necesidad de reconocimiento, cultural y geográfico con fines políticos y militares, así como espacio de exaltación identitaria de las naciones. Ello explica que será precisamente en este siglo XVIII cuando comience tanto una producción nacional, como una ingente visita de extranjeros.

Es en este contexto en el que se enmarca otro de los más célebres viajes de extranjeros por nuestro país, el realizado entre 1792 y 1798 por el conde Alexandre de Laborde[12], que se publicó bajo el título de *Voyage pittoresque et historique en Espagne*[13], entre 1806 y 1820, con la Guerra de la Independencia como contexto de la publicación. Ilustrado con más de trescientas láminas grabadas por François Jacques Dequevauviller, entre ellos aparecen tres imágenes con las fuentes que Ventura Rodríguez diseñó para el Paseo del Prado. En *Vue de la promenade du Prado à Madrid* **[il. 85]**, puede verse una perspectiva en pleno bullicio, desde la fuente de la Cibeles, cuyo carro se encuentra ubicado en la esquina próxima al palacio de Buenavista, en el momento en el que se tras la testamentaría de Isabel de Farnesio (su última propietaria Real), lo había adquirido Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duque de Alba de Tormes. La monumental fuente dedicada a la diosa **[cat. 119]**, cuya iconografía Ventura Rodríguez tomaría de las láminas de Montfaucon, –cuyo ejemplar se encontraba en su biblioteca-, mira hacia la fuente de Neptuno **[cat. 120-121]**, según la disposición original proyectada por el

arquitecto. El segundo de los grabados, *Fuente de la cerca de Atocha* **[il. 86]**, resulta interesante al tratarse de imagen que la sitúa en su ubicación original, junto a las tapias de los jardines del Buen Retiro ya que sería después trasladada a su actual emplazamiento en la plaza de Honduras del Parque del Retiro, siendo hoy popularmente conocida como *Fuente de la Alcachofa*, cuya réplica en bronce, realizada en 1986, se encuentra en la Glorieta de Carlos V, en un intento de recrear el pasado urbano que unía el paseo de Recoletos, el del Prado y Atocha.

El último de los grabados representa, de nuevo, a la fuente de la Cibeles y la Puerta de Alcalá, remarcando la posición que originalmente tenía la fuente respecto al eje formado entre las puertas de Alcalá y Sol. El interés gráfico en esta *spina* central de la ciudad de Madrid articulada con las cuatro fuentes diseñadas por Ventura Rodríguez, aunque proyectada originalmente por José de Hermosilla[14], se debe al interés y admiración con los que la describiría Laborde:

> "El Prado es el paseo más popular y el único que existe en Madrid, es aquí este lugar tan celebrado por los españoles en sus novelas y en sus comedias; este Prado, que a menudo era el escenario de intrigas románticas y tramas políticas, juramentos y traiciones, placeres y asesinatos.
>
> Es debido a la frecuencia y diversidad de estos eventos que le debía su reputación, más que su belleza. Su terreno era desigual, sin árboles, sin decoraciones, sin adornos. La proximidad de la corte, que entonces era el Buen Retiro, atraía a personas del mundo; su irregularidad favorecía los encuentros; su extensión los ocultaba de la vista de los transeúntes; su lejanía de los lugares habitados facilitó la ejecución de complots; se había convertido en un lugar sospechoso, incluso peligroso.
>
> Carlos III lo allanó e hizo plantar árboles; lo decoró, lo proveyó para el riego; lo convirtió en uno de los paseos más bellos de Europa. Este lugar, una vez el centro de la intriga, se ha convertido en el lugar de la tranquilidad; si fue la escena de la carnicería, hoy es un lugar de placer, de conservación, de usos a los que con tanta frecuencia se consagró, que el de servir aún para encontrarse con el amor. (...)
>
> Un gran callejón ancho y dos callejones colaterales plantados con árboles altos y tupidos lo atraviesan en toda su extensión; el primero está destinado a los carros, el último para los que caminan a pie; en algunas partes de nuevas plantaciones forma otros callejones y otras caminatas; a veces estos tocan a los primeros, a veces están separados por una gran explanada, donde uno camina al aire libre. Están amuebladas con sillas, decoradas con bancos de piedra, decoradas, espacio en el espacio, por grandes y hermosas fuentes de mármol, agradables por sus chorros diversificados, embellecidos por estatuas y otros ornamentos en escultura, y ejecutados, en su mayor parte, con magnificencia".

Calificado como uno de los "mas bellos paseos de Europa", así aparecerá en numerosas guías de viaje y textos eruditos, llegando Gautier en su célebre *Voyage en Espagne* (1841) a compararlo con el paseo de la Tullerías:

> "Cuando se habla de Madrid, las dos primeras ideas que esta palabra suscita en la imaginación son el Prado y la Puerta del Sol. (...) El paseo comienza en el convento de Atocha pasa por delante de la puerta de este nombre la Puerta de Alcalá y termina en la puerta de Recoletos. Pero la gente elegante se limita a un espacio circunscrito por la fuente Cibeles y la de Neptuno, desde la Puerta de Alcalá a la Carrera de San Jerónimo. Allí se encuentra un gran espacio que se llama el Salón, rodeado de sillas como la gran avenida de las Tullerías"[15].

A lo largo del siglo XIX el número de publicaciones ilustradas irá en aumento, siendo los viajes de los franceses Thèophile Gautier y Charles Davillier, y los de los británicos Richard Ford y Robert Roscoe, los más conocidos

14 Rodríguez Ruiz, 2015c.
15 Gautier, 1840, 53.





[il. 86] Alexandre de Laborde, *Vue de la Fontaine près de la Porte d'Atocha à Madrid* y *Vue de la Fontaine de Cibèle et de la Porte d'Alcala à Madrid*, en *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne., Tome 2, 2ème partie*, 1820. París, Institut nationale d'Histoire de l'Art.

y utilizados por el turista moderno. De todos ellos, el de Thomas Roscoe, *Picturesque Sketches in Spain taken during the years 1832 and 1833*[16], ilustrados con las acuarelas litografiadas de David Roberts, incluye la más antigua y única representación del altar mayor Colegiata de san Isidro que sería transformado en el siglo XIX modificando sustancialmente su aspecto original. El diseño de Ventura Rodríguez, del que no se conserva el proyecto original, tuvo como objeto adaptar el altar que acogía las urnas con los restos del santo, patrón de Madrid, y su esposa, santa María de la Cabeza que hasta entonces habían reposado en la iglesia de san Andrés.

La litografía publicada en las primeras páginas del volumen de Roscoe dedicado a Vizcaya y Castilla, estaba basada en una acuarela de David Roberts de 1832 **[il. 87]** que obedece a la descripción que tanto Antonio Ponz realizaría en su tomo V del *Viage de España*[17], como por Pascual Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*[18]. Ambos describen el trabajo de adaptación que Ventura Rodríguez debió de realizar para llevar el retablo mayor dedicado a san Isidro, situado originariamente en la parroquia de San Andrés, a la iglesia del antiguo colegio de los jesuitas, convertido en Colegiata de Madrid,

> "reformó el retablo mayor , aprovechando las partes que pudo del antiguo , que era dorado y del mismo estilo que los colaterales: consta al presente de un cuerpo con 4 columnas istriadas de orden compuesto, que sientan sobre un basamento de mármoles y reciben el cornisamento, sobre el cual se eleva el ático que contiene un hermoso cuadro pintado por D. Anton Raphael Mengs: este célebre pintor representó en él una gloria , y á pesar de ser las figuras mayores que el natural, no lucen, como seria de desear, por la mucha altura á que se hallan. En el intercolumnio del centro hay un gran nicho de medio punto con archivolta, en el que, sobre un pedestal, se halla la doble arca que encierra el cuerpo incorrupto de San Isidro labrador. Dentro del mencionado pedestal está colocada la urna que custodia las reliquias de Santa Maria de la Cabeza. La imagen de San Isidro en un trono hecha por D. Juan Pascual de Mena, las estátuas de la Fé y la Humildad mayores que el natural, forman el adorno de escultura de este elegante monumento".

La importancia de la acuarela de Roberts estriba en que confirma la materialización de una idea original de Ventura Rodríguez para este altar mayor, en el que aparecen las monumentales figuras de la Fe y la Humildad de Pascual de Mena, desaparecidas ya en el último tercio del siglo XIX y no en la Guerra Civil como se ha creído hasta ahora, ya que no sólo las descripciones de Ponz y Madoz describen la imagen de san Isidro junto a las dos figuras de enorme tamaño a ambos lados del santo, –imágenes que no destacan por su volumen en ninguna de las representaciones gráficas posteriores-, sino que no menciona a las figuras ubicadas en los nichos de los intercolumnios del altar.

Si bien ya hemos llamado la atención en este mismo catálogo[19] sobre cómo Antonio Ponz describe como reales, proyectos de Ventura Rodríguez no materializados, este no sería el caso, si tomamos en consideración, además de la acuarela de Roberts, el inédito dibujo de una colección particular **[cat. 51]**, atribuido en este mismo catálogo por Delfín Rodríguez[20] como otro proyecto para adaptar el retablo de san Isidro en la Colegiata.

Por otra parte, respecto a la idea original de don Ventura, debemos mencionar dos imágenes más. Una es la litografía publicada en la *España artística y monumental* (Madrid, 1842), basada en un dibujo original del autor de la obra, Jenaro Pérez Villaamil en la que, de forma parcial, aparece el retablo original de san Isidro en la iglesia

16 Roscoe, 1837-1838.
17 Ponz, 1975, V, 84.
18 Madoz, 1850, 717-18.
19 Véase Pérez Gallardo, 442-449.
20 Véase Rodríguez Ruiz, 17-47.
21 Fernández de los Ríos, 1876, 305.
22 Madoz, 1850, 933.
23 Magnien, 1836.
24 Davillier, 1874.
25 Pérez Gallardo, 2015.

de San Andrés, pero sin los restos de los dos santos patronos de Madrid, según menciona él mismo en el texto. La imagen muestra una buena parte de la arquitectura del retablo que, sin duda, intentará reproducirse en el que se levantó en la Colegiata **[il. 88]**. Es el dibujo de Villaamil la única imagen que se conserva del retablo original de san Isidro, ya que la iglesia de san Andrés sería fuertemente dañada por los bombardeos de la Guerra Civil y el retablo original desaparecería por completo **[il. 89]**. Todo ellos nos lleva de afirmar que el retablo de la Colegiata de San isidro se levantó *ex novo* y no fue una adaptación del antiguo, que permaneció en San Andrés hasta su desaparición.

La segunda representación del retablo es el dibujo fechado en 1808 y conservado en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, atribuido a Tiburcio Pérez Cuervo, sobrino de Juan Antonio Cuervo discípulo de Ventura Rodríguez que culminaría algunas de las obras proyectadas por su maestro. En este dibujo vemos cómo el retablo aparece representado con la configuración que hoy conocemos, tal y como se restauró tras la Guerra Civil. Según Ángel Fernández de los Rios[21], fue precisamente en la Colegiata donde, el 22 de diciembre de 1808, se celebró el regreso de José Bonaparte. En aquel tiempo, es Juan Antonio Cuervo quien tiene una gran actividad como arquitecto y, entre otras obras, finaliza la construcción del cementerio de la Puerta de Toledo (o cementerio Sur), para el que Ventura había proyectado una gran cruz de piedra sobre pedestal, mencionada por Pascual Madoz[22]. Esto nos lleva a preguntarnos sobre la datación y la atribución del dibujo, ya que si es de 1808 –es decir, anterior a la litografía de Roberts-, cómo podía representar el retablo bajo una composición que sabemos no tenía en esas fechas sino mucho después y sin duda, el levantado, y recreado tras la Guerra, tendría parte de las trazas de Ventura Rodríguez en el proyecto del dibujo de la colección particular **[cat. 51]**.

Todo ello nos confirma, que la imagen de Roberts pertenece al proyecto de nuestro arquitecto que debió modificarse, entre 1833 (fecha de la litografía de David Roberts) y 1860, cuando aparecen las primeras fotografías que ya muestran la alteración del espacio entre las columnas estriadas y la apertura de cuatro nichos para contener las imágenes de san Alejandro y san Eustaquio a la izquierda en orden descendente, y san Eliseo y san Orencio a la derecha. Además de las fotografías, la pintura de Joaquín Sigüenza y Chavarrieta, titulada *Investidura de Alfonso XII como gran maestre de las Órdenes Militares el día 24 de febrero de 1877* **[il. 90]**, muestra también ya esta transformación en esas fechas, por lo que la afirmación de que el actual aspecto del retablo del altar mayor de san Isidro se asemeja al diseño de Ventura Rodríguez es errónea y éste ya fue transformado antes de ser destruido durante la Guerra Civil.

Junto a la imagen *Altar Mayor de san Isidro*, David Roberts también realizaría una acuarela con la fuente de la Cibeles, en la perspectiva hacia la calle de Alcalá. Ambas imágenes también servirían para ilustrar los tres volúmenes de Éduard Magnien, *Excursions en Espagne*[23].

El aumento de viajeros por España en el último tercio del siglo XIX hizo que fueran muchos los títulos ya ilustrados tanto en forma de breves artículos en revistas populares, como en exhaustivos libros, siendo ya la fotografía la base de muchas de la litografías que los ilustraban. Este será el caso de la obra de Charles Davillier, cuyo viaje apareció por entregas en la revista *Le Tour du Monde,* entre 1862 y 1873 y un año más tarde, en un único volumen titulado *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures desinées sur bois par Gustave Doré*[24]. La obra está en su mayoría ilustrada con un numeroso conjunto de viñetas de escenas costumbristas y esterotipadas sobre las gentes y costumbres en nuestro país. Las imágenes de ciudades o paisajes[25] son las menos, pero sin embargo muy interesantes ya que muchas de ellas procedían de las primeras fotografías tomadas Gustave de Beaucorps, Eugéne Sevaistre, Charles Clifford o Jean Laurent. Esta obra continuará la misma línea que sus antecesoras en cuanto a las alabanzas sobre el Paseo del Prado y las hermosas fuentes diseñadas por Ventura Rodríguez.



[il. 87] David Roberts, *El Altar Mayor de la iglesia colegiata de San Isidro*, Madrid, 1836. Madrid, Colección Abelló.



[il. 88] Jenaro Pérez Villaamil, I*nterior de la Capilla de San Isidro, en España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, 1884 y 1889. Madrid, Colección particular.



[il. 89] Vicente Moreno, *Estado en que se encuentra la parte derecha del presbiterio de la capilla de San Isidro después del incendio sufrido el día 19 de julio de 1936,* imagen tomada el 6 de agosto de 1937. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 90] Joaquín Sigüenza y Chavarrieta, *Investidura de Alfonso XII como gran maestre de las Órdenes Militares el día 24 de febrero de 1877*. Madrid, Palacio del Senado.

La arquitectura transformada de Ventura Rodríguez en la fotografía decimonónica

En la segunda mitad del siglo XIX, el público pasaría de ser un "viajero de papel" a un "viajero de álbumes", ya que no sólo la incorporación de litografías a los libros, sino también la mejora en los procesos de reproducción fotográfica convirtieron a este medio en el objeto favorito de los salones decimonónicos. El éxito se debía no sólo a la capacidad de multiplicidad de la imagen fotográfica sino también por su realismo. Francis Wey, escritor francés amigo de Gustave Courbet, insistió en varias publicaciones sobre la veracidad y el auxilio documental que la fotografía ofrecía y en un artículo publicado en 1851, en *La Lumiére*[26], –revista oficial de la primera agrupación fotográfica, la Société héliographique-, añadía el elemento destructivo que tenía

> "en los dibujos, grabados o litografías que representan a las ciudades, monumentos, iglesias, ruinas, relieves, y temas generales de la arquitectura. Sobre esta base, la pelea sería una quimera: un pobre boceto del portal de Chartres o de Bourges antes preferible, desaparecerá, y en cuanto a la exactitud, la quema será más completa. En este tipo de temas, la reproducción gráfica es toda de plástico, y la fotografía, en cambio, es la perfección ideal"[27].

26 La revista *La Lumière* (1850-1867) fue fundada por Benito Monfort y se convirtió en un primer momento en órgano de la Société heliographique. Los hermanos Gaudin la compraron posteriormente. Impulsada por Ernest Lacan, M. A. Gaudin le dió un sesgo científico, a partir de 1861. Charles Gaudin se encargaría luego de la revista (1864), que se cerró por dificultades financieras en 1867.

27 Wey en *La Lumière*, 9 de febrero de 1851.

La fotografía amenazaba a las técnicas del grabado antes elegidas[28] por su veracidad y detallismo, cualidades que para la observación y documentación científicas eran fundamentales de ahí que fueran precisamente los artistas y arquitectos los primeros en abrazar las posibilidades de este nuevo invento que se hizo público en 1839[29]. Su invención en el momento en el que España seguía siendo un objeto de consumo para el viaje romántico, además de convertirse en objeto de estudio siguiendo las corrientes positivista de la construcción de la historia del arte, propició la llegada de viajeros extranjeros, esta vez pertrechados con grandes cámaras, además de la apertura de los primero estudios fotográficos.

Pero aunque la mirada se ampliaría ante la posibilidad de retratarlo todo gracias a la cámara y a la multiplicidad de imágenes que ofrecían los negativos, los edificios, monumentos y paisajes más conocidos y antes ya representados en dibujos y grabados, los encuadres, motivos y modelos ya habían quedado fijados en la retina de artistas y público.

Ello explica que las primeras obras de Ventura Rodríguez fotografiadas fueran aquellas que antes ya había retratado el dibujo, es decir las fuentes del Paseo del Prado, así como algunos palacios. La práctica ausencia de imágenes de retablos o interiores de iglesias realizados por Ventura se debe a las aún limitadas posibilidades de la fotografía en interiores, que no comenzarían a ser factibles con un óptimo resultado sino hasta la década de 1870.

Uno de los primeros fotógrafos que realizó un importante viaje por España y fotografiaría la obra de Ventura, continuando la tradición ya iniciada en los libros de viajes de principios del siglo XIX, fue el vizconde Louis Dax d'Axat[30] . Su obra, realizada en 1851, sería ampliamente reseñada en el periódico *La Lumiére*[31] por el crítico Ernest Lacan, incluyéndolo entre los mejores ejemplos de fotografía de paisaje y arquitectura. Dax fue un pionero en el uso del negativo de vidrio precisamente por sus imágenes de España, tenido por uno de los mejores fotógrafos del momento, junto a Edward King Tenison, Paul Marés y Charles Clifford. Desgraciadamente su álbum "*L'Espagne, les Bords du Rhin, Le Midi de la France, Raphaël, Velasquez, Murillo*" con más de cuatrocientas imágenes no ha llegado hasta nosotros pero conocemos su contenido y las impresiones que causó su trabajo gracias a dos artículos publicados en *La Lumiére*[32], además de una pequeña selección de veinticinco imágenes, que se conservan en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid[33] en forma de álbum, con el título de *Vista de Paris y algunas de otros puntos* –con una imagen de la Fuente de Neptuno **[il. 91]**– y de una vista panorámica conservada en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra y que se describe literariamente en la revista mencionada, eso sí, esta vez el impactante realismo de la imagen del Madrid de 1850 ya no dejaba espacio a la imaginación del escritor y su representación distaba mucho del romántico bullicio del paseo y la monumentalidad de sus fuentes:

> "La vista general de Madrid, tomada desde el observatorio hasta el Retiro, da una idea precisa y completa de la ciudad. Hay mucha monotonía en estas líneas demasiado regulares, mucha tristeza bajo este cielo uniforme y pesado. Pero la copia en la que M. de Dax reprodujo el arco triunfal de Carlos III presenta perspectivas más animadas y más pintorescas. Bajo una arcada de este hermoso monumento, se ve la calle de Alcalá, que se hunde con gracia en la distancia, y la alta cúpula de la famosa iglesia de Santa María. Es un punto de vista afortunadamente elegido y admirablemente bien representado.
>
> Casi siempre se menciona, en nuestros romances más populares, toreros, boleros, hidalgos, fandango, y especialmente el Prado. Se canta en tres tiempos, en seis-ocho, en octavos, en triple corcheas e incluso

28 Sobre las polémicas entre fotografía y grabado véase, Fawcett, 1986, 185-212; Sharf, 1994, 167-170 Y Bann, 2001.
29 Pérez Gallardo, 2015, capitulo 1.
30 Pérez Gallardo, 2012.
31 *La Lumière*, números de 25 de febrero de 1854, 20 de mayo de 1854, 24 de febrero de 1855 y 12 de mayo de 1855.
32 En el número de 27 de mayo de 1855, Lacan analiza la parte del Album correspondiente a Alemania, Francia y a la reproducción de dibujos de Rafael y Murillo.
33 Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, nº inventario FOT/113.



[il. 91] Louis Dax D'Axat, *Fuente de Neptuno*, del álbum *Vista de Paris y algunas de otros puntos,* 1853. Madrid, Patrimonio Nacional. Real Biblioteca.



[il. 92] Charles Clifford, *Fuente de la Cibeles*, 1853. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

en cadencias de cuentas. Está representado como un lugar de delicias, un camino de paraíso terrenal habitado por las más bellas doñas, manolas y gitanas de todos los españoles. Al ver la prueba que M. de Dax nos ha mostrado, estamos perdiendo algunas de las ilusiones. El adorno más hermoso de este paseo es una fuente que representa a Neptuno, de pie sobre una gran concha arrastrada por los caballitos de mar. Este monumento carece de carácter, y, lo que es más desafortunado, es que el carro del dios de los mares está completamente seco: tres pequeños chorros imperceptibles, los únicos que le alimentan, no proporcionan suficiente agua para permitir la más mínima ilusión".

Pero, sin duda, quienes mejor fotografiaron y ampliaron la representación de la obra de Ventura Rodríguez en el siglo XIX fueron Charles Clifford[34] y Jean Laurent[35], siendo éste último quien, en especial, nos dejaría interesantes testimonios de edificios hoy desaparecidos.

34 Pérez Gallardo, 2015.

35 Pérez Gallardo, 2005, 2015, 2016 y 2017.

36 S.F., "The exhibition of the Photographic Society", en *The Art-Journal*, 1 de febrero de 1854, 48-50.

37 Papel fotográfico sensibilizado con nitrato de plata que después de ser expuesto a la luz, era revelado con nitrato de plata, ácido gálico y fijado con hiposulfito. El negativo de papel servía para positivar por contacto en un papel idéntico. El procedimiento se debe a Fox Talbot, que lo patentó en 1841, cuyo nombre surge del griego kalós (bello). Se utilizó entre 1841 y 1860.

38 Papel cuya capa fotosensible está compuesta de albúmina (clara de huevo) y de sales de plata, dando como resultado una imagen más nítida, de tono rojizo, amarillento o morado según el virado empleado (preferentemente al oro). Se utilizó comúnmente con los negativos al colodión, entre 1850 y 1890.

39 Cuenta con fotografías de entre 1855 y 1915. Album con 265 fotografías, papel a la sal, albúmina y baritado 297 x 647. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13



[il. 93] Charles Clifford, *Fuente de Neptuno*, 1853. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

El comienzo de la actividad fotográfica de Clifford en España se produjo en 1851 con la apertura de un estudio de "daguerrotipia en papel" en la Puerta del Sol, bajo la denominación de *Establecimiento inglés*. Pronto su trabajo comenzaría a ser reseñado en la prensa de la época y sin duda su impecable técnica le llevaría a formar parte de la expedición a Salamanca que, por iniciativa del arquitecto y académico Francisco Jareño, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acababa de establecer como parte fundamental de la formación de los alumnos de arquitectura, viaje durante el cual debían realizar dibujos y vaciados en yeso que se pensó después formarían parte de un Museo de Arquitectura.

Su trabajo destacaba por la atención que el fotógrafo británico daba a los edificios y monumentos españoles, la mayoría nunca contemplados en el extranjero, lo que despertaba interés y admiración. En 1854 se abría la primera exposición de la Photographic Society de Londres y en ella Clifford expuso varias fotografías de Madrid, Segovia y Salamanca que, junto a las de Edward King Tenison de Toledo y Sevilla, completaban la representación sobre España en la muestra, elogiada en *The Art-Journal*[36]. Entre la selección de imágenes, Clifford presentó dos fotografías de las fuentes de la Cibeles **[il. 92]** y de Neptuno **[il. 93]** realizadas bajo la técnica del calotipo[37] y positivadas en papel albúmina[38]. Sin duda, una copia de estas dos tempranas fotografías las encontramos en el álbum *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano. Vistas de España* que recopiló el pintor, grabador y coleccionista[39]. De entre las más de doscientas imágenes que lo componen, el álbum conserva diez de las fuentes de la Cibeles, Neptuno, las Cuatro estaciones (Apolo) y la Alcachofa **[il. 94]**, estas dos últimas, realizadas por Clifford en torno a 1856-58, que nos ofrecen no sólo la constatación del cambio de orientación y ubicación



[il. 94] Charles Clifford, *Fuente de la Alcachofa*, 1853. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

al que fueron sometidas las fuentes en los años ochenta del siglo XX, sino el amplio espacio de recreo que era el Paseo del Prado, además de ser lugar para el avituallamiento de agua, como muestran las bombas de extracción manual situadas en los bordes.

Pero además de fotografiar en paisaje de la capital de la Corte, Clifford viajó por distintas ciudades de la geografía española siendo el primero en fotografiar la fachada del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid en 1854. Habría que esperar hasta la publicación de la primera guía de España ilustrada, el *Itineraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*[40], realizada por Alfred Germond de Lavigne en 1859 con fotografías de Eugéne Sevaistre para que el Colegio vallisoletano volviera a ser fotografiado.

Conocido en toda Europa, Charles Clifford consiguió reunir el más numeroso, original y relevante conjunto de imágenes de España nunca antes realizado y decidió publicar un catálogo de sus obras, *A photographic Scramble through Spain*[41]. El *Scramble* tuvo un primer proyecto manuscrito bajo el título de *Photographic 'Souvenir' of Spain. Temporary Index to Vol 1. and Vol. 2*, con 159 imágenes que Clifford envió a la reina Victoria para su aprobación, junto con la materialización del proyecto en forma de álbumes que con el mismo título le fue regalado a la reina en 1861[42]. En él sólo reunió una selección de 171 fotografías de entre el medio millar que había tomado, a la que acompañó con una larga introducción en la que invitaba al lector a emprender con él sus "peripecias fotográficas", desmitificando leyendas de bandoleros, como la "del hecho de que el sexo femenino lleve brillantes navajas de Toledo en sus ligas", y haciendo valer la historia y el arte español.

Y es que, la intención de los motivos escogidos por Clifford sería

> "seleccionar para su ilustración temas históricamente interesantes, y tales que sirvan de recuerdos de una época en que este reino, favorecido por la naturaleza, influía en los destinos de casi todo el mundo descubierto hasta entonces; recuerdos que, debido a los vaivenes políticos que ha sufrido el país, y que los sufre hasta hoy, y debido a una triste apatía y falta de interés por su conservación, vienen a ser cada día más escasos, hecho que es muy de lamentar, puesto que muchos de aquéllos servían de hitos en la corriente de acontecimientos históricos que influían en los destinos del globo como entonces lo conocíamos."[43]

Estas palabras, sin duda, procedían de una educación basada en los principios de la Ilustración, ya que recuerdan a las pronunciadas por D'Alambert en el discurso preliminar a *L'Encyclopédie*: "Que la Enciclopedia se convierta en un santuario donde los conocimientos de los hombres estén al abrigo de los tiempos y de las revoluciones".

La última empresa de Charles Clifford, que no vería materializada será el Álbum Monumental de España (1863-69)[44], compuesto de cinco volúmenes con fascículos que incluían una fotografía original a la que acompañaba un texto explicativo del edificio fotografiado y que se adquiría por suscripción. Es en esta obra en que encontramos numerosas imágenes de las obras de Ventura repartidas por la geografía española, ya que al consabido repertorio de fuentes madrileñas, se le unieron las imágenes de Valladolid o la fachada de la catedral de Toledo.

Junto a los trabajos especializados de la primera generación de fotógrafos profesionales, otros muchos también visitarían la Península ya que, si en el siglo XVIII el viaje romántico e ilustrado serían el objeto de numerosos libros y guías de viaje, en el siglo XIX comenzará a consolidarse, además, la primera generación de

40 Germond de Lavigne, 859.

41 Clifford, s.a. [1860]. El fotógrafo hizo constar el patrocinio de la "Reina Victoria y su esposo, el príncipe consorte, de la Reina y el Rey de España, de los Emperadores de Francia, Rusia y Austria y del Duque de Montpensier". Los dos álbumes incluían las fotografías de Madrid, Segovia, Valladolid, Medina del Campo, Zamora, León, Oviedo, Yuste, Salamanca, Granada, Alcántara, Toledo, Burgos, Córdoba, Málaga, Gibraltar, Sevilla, Zaragoza, Lérida, Tarragona, Elche Barcelona, Montserrat y El Escorial que había realizado hasta 1860.

42 Los listados manuscritos se conservan en los álbumes que Clifford envió a la reina Victoria, hoy conservados en Windsor.

43 Clifford, s.a. [1860], 3.

hispanistas interesados en desvelar y estudiar científicamente la historia, el arte y la arquitectura española, siendo la ilustración por medio de la imagen fotográfica el mejor vehículo de transmisión de sus ideas. Es en este contexto en el que debemos mencionar a John Charles Robinson[45] creador de la colección de escultura italiana en el South Kensington y bibliotecario de la Malborough House (1856)[46]. Aunque las investigaciones de Robinson estaban encaminadas hacia el arte italiano, la publicación de obras como *Annals of the Artists of Spain*… de Stirling-Maxwell o el conocido *A Handbook for travelers in Spain and Readings at Home,* de su amigo Richard Ford, le llevaron a realizar su primer viaje a España en 1864, iniciándose en un ámbito que hasta entonces le era desconocido: el del arte y la arquitectura peninsular. Tras varios viajes previos, en 1866 prepararía el itinerario del fotógrafo oficial del South Kensington Museum, Charles Thurston Thompson, experto en la realización de fotografías de arquitectura, ya que uno de sus primeros trabajos lo dedicó a la de arquitectura en ladrillo del sur de Francia (1855). Durante su viaje por Galicia, entre el otoño de 1866 y enero de 1867 tomó 308 imágenes de arquitectura en las que incluyó no sólo monumentales vistas, sino que también se fijó en los detalles, dedicándole cincuenta imágenes a la catedral de Santiago de Compostela, entre ellas a la fachada de la Azabachería reformada por Ventura Rodríguez.

Los pasos iniciados por Clifford fueron continuados y ampliados a gran escala por el fotógrafo francés Jean Laurent. Las bases para la creación de un comercio de vistas fotográficas para un público especializado habían sido sentadas por el fotógrafo inglés y apoyadas por la sucesiva apertura de otros estudios locales que habían comenzado a incluir en sus repertorios fotografías de los principales monumentos de las ciudades. Laurent que había conocido el nacimiento de la fotografía y la proliferación de estos negocios en París, así como la producción de imágenes de arte de otras firmas europeas como Alinari o Braun, quiso imitar su modelo e incluso llegar a superarlo llegando a realizar más de 6.000 imágenes dedicadas a los monumentos y colecciones artísticas de nuestro país, labor que sin duda realizó con la ayuda de corresponsales y con la adquisición de negativos de otros fotógrafos ambulantes o locales.

Laurent llevó a cabo lo que Disdéri había propuesto al gobierno francés: la reproducción sistemática de las obras del Museo del Louvre (París) en 1860. Él nunca llegó a ponerlo en práctica, ya que estuvo dedicado enteramente a su estudio de retratos y fue otro francés, Adolphe Braun[47], el que se dedicaría, de manera metódica, a la reproducción fotográfica en las galerías pictóricas más importantes de Europa. A esta nómina de fotógrafos especializados vendría a incorporarse la compañía Laurent&Cía. cuyo más completo catálogo se publicaría tras veinte años de trabajo bajo la denominación de *Guide de l'Espagne et du Portugal du point de vue artistique, monumental et pittoresque* (1879)[48]. Junto a la ingente producción imágenes con las obras de arte de los museos de Madrid, Sevilla y coleccionistas particulares, en lo que se refiere a su trabajo sobre la arquitectura, se limitó a continuar las composiciones iniciadas por Clifford si bien, a diferencia del fotógrafo británico, no incluiría personajes en sus composiciones dotándolas de un sentido más científico y documental sus fotografías.

Dentro del amplio repertorio creado por Laurent&Cía. podríamos decir que sería bajo esta firma cuando la obra de Ventura Rodríguez sería ampliamente fotografiada, ya que aparecerán por primera vez representadas en toda su monumentalidad, entre las obras religiosas, las catedrales de Valladolid, Jaén –con el Sagrario-, Pamplona y Zaragoza, así como la desaparecida iglesia de Santa María de la Almudena.

44 Pérez Gallardo, 2015.
45 Para el conocimiento de la figura de John Charles Robinson véase Davies, 1992.
46 Haworth-Booth y Maccauley, 1998, 41.
47 En 1879 realizó una petición al Museo del Prado para fotografiar las principales obras del Museo del Prado. AMP, Caja 8764. Sobre el trabajo de los fotógrafos en el Museo del Prado véase Pérez Gallardo, 2004, 253-276.
48 Roswag, 1879.



[il. 95] Jean Laurent, *Valladolid. La Catedral*. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 96] Jean Laurent, *Zaragoza- Basílica de Ntra. Sra. del Pilar. Capilla de Ntra. Sra. del Pilar*, h. 1865. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Las catedrales de Valladolid, Jaén[49] y Pamplona compartirán el encuadre al ser realizadas en altura y con una perspectiva diagonal para mostrar toda la monumentalidad de los conjuntos catedralicios. La imagen realizada en Valladolid por la firma **[il. 95]**, en la década de 1860, muy probablemente se encontraría entre las primeras obras de J. Laurent, y en ella no aparecen ninguna de las dos torres: la del lado del evangelio porque se había derrumbado en 1841 y la del lado de la epístola, porque su construcción, siguiendo los planos de Ventura Rodríguez, no comenzaría sino hasta 1880. El fotógrafo se encontraba además con la dificultad, al igual que hoy día, de que la construcción de la catedral ubicada sobre un pretil para salvar el desnivel del terreno y en una calle estrecha, impedía la búsqueda de una amplia perspectiva. El caso de la catedral de Pamplona repite la vista que la de Jaén que, realizada a distancia y probablemente sobre algún piso alto o tejado, permitía mantener la verticalidad sin que la fachada apareciera deformada.

El caso del Pilar de Zaragoza resulta especialmente interesante si tenemos en cuenta que será la primera vez que se fotografíe el interior de la Capilla de la Virgen. Ya hemos mencionado las dificultades que se planteaban en

49 Véase en este mismo volumen, Pérez Gallardo, 442-449.

50 Formato fotográfico inventado por Charles Wheastone basándose en el principio de que la visión de los ojos humanos, con una separación aproximada de unos 65 mm entre ambos, capta sendas imágenes levemente distintas que se sintetizan en una sola percepción tridimensional. Sobre esta base ideó un aparato (1832) para visionar dos láminas repetidas con un ángulo de visión acorde con la distancia que separa los ojos. David Brewster inventó el estereóscopo para realizar fotografías binoculares así como el visor correspondiente. La estereoscopia tuvo larga vida y tanto las vistas realizadas por los aficionados como las que se vendían en el comercio constituyeron una afición mantenida hasta entrado el siglo XX.



[il. 97] Jean Laurent, *Madrid- Iglesia de Santa María [de la Almudena]*. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

la realización de fotografías del interior ya que la iluminación y los tiempos de exposición de las placas fotográficas requerían de unas condiciones muy especiales. Sin duda, Laurent era consciente de la importancia que este proyecto de Ventura tenía tanto para la historia de la arquitectura como para el turista y por ello realizaría no sólo una imagen en medio formato sino que además utilizaría el formato estereoscópico[50] (h. 1865) **[il. 96]**. La fotografía está tomada de nuevo desde un punto de vista elevado lo que permite captar frontalmente la arquitectura dentro de otra arquitectura según el proyecto de Ventura Rodríguez.

Dentro de la arquitectura religiosa, mencionaremos por último la fotografía *Iglesia de Santa María de la Almudena* **[il. 97]**, en pleno proceso de demolición para levantar la actual catedral homónima, en la que aún puede observarse su fachada principal siguiendo el modelo de Ventura Rodríguez, con una entrada enmarcada con una doble pilastra y un óculo central coronado por un frontón. Esta será la única prueba de la construcción de la iglesia ya que tampoco se conservan los planos originales.

Al igual que las fotografías de Clifford servirían para elaborar ediciones ilustradas con litografías, muchas de las producidas por la firma Laurent&Cía, también aparecerían en la mayor parte de las publicaciones dedicadas al arte en nuestro país, gracias al traspaso de sus fondos que con el tiempo llegaron a Ruiz Vernacci, quien los explotó

hasta los años sesenta del siglo XX. En el siglo XIX, en la reedición de *Recuerdos y Bellezas de España*, Francisco Javier Parcerisa sustituiría los dibujos y litografías por fotografías litografiadas de Laurent[51], modificando su título por el de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*[52] (1884 y 1889).

Por último querríamos mencionar, dado que es prácticamente el único testimonio de cómo fue originalmente la *Fuente de los Galápagos* (hoy de los Delfines) **[il. 98]**, la fotografía del fotógrafo toledano Alfonso Begué[53], de muerte prematura pero que realizó entre 1861-64 algunas de las imágenes más bellas de Madrid y sus fuentes, hoy transformadas, desubicadas o desaparecidas y que reunió en el Álbum fotográfico de varias fuentes vecinales y de ornato existentes en la M. H. Villa de Madrid siendo Corregidor el Excmo. Señor D. José de Osorio y Silva, Duque de Sexto, y comisario del ramo de fontanería el Señor D. Juan Bautista *Peyronnet. Año 1864*[54].

Situada sobre el antiguo colegio y convento de los Padres Escolapios, hoy sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, fue diseñada por Ventura Rodríguez (1770) para abastecer las casas próximas cuya agua procedía del arroyo de la Fuente Castellana que estaba compuesta de un pilón semicircular sobre el que se instaló un pedestal con cinco surtidores y rematada por una gran concha rodeada de cuatro galápagos. Pero sus dimensiones impedían la fluidez de la circulación al estar situada en la bifurcación de dos calles, por lo que se decidió, en 1960, transformarla por la apariencia actual, eliminando los galápagos y sustituyéndolos por delfines.

A partir del cambio de siglo y con la mejora de los medios fotográficos, la expansión y multiplicidad de imágenes comenzarán a ser contadas por miles, convirtiendo las realizadas en el siglo XIX, en los mas próximos en el tiempo y fidedignos testimonios de las obras de nuestro arquitecto, anteriores a la destrucción de la Guerra Civil y a las incesantes y profundas transformaciones del siglo XX.

Al comenzar recordábamos las palabras de Gaya Nuño acerca del desinterés hacia nuestro patrimonio arquitectónico, siendo la obra de Ventura Rodríguez uno de los ejemplos más evidentes de ello. Dibujos, grabados y fotografías, comprobamos que hoy son, ante estas irreparables pérdidas, un instrumento fundamental para el conocimiento y la restitución de nuestra memoria arquitectónica.

51 Gaya Nuño, 1961.
52 VV.AA., 1884-89.
53 Véase http://toledoolvidado.blogspot.com.es/2016/05/los-rostros-de-las-fotografias-de.html.
54 Véase Museo de Historia de Madrid, Inv. 21986.



[il. 98] Alfonso Begué, *Fuente de los Galápagos* (hoy de los delfines), 1864. Madrid, Museo de Historia.

Catálogo



I

La formación de Ventura Rodríguez



La formación de Ventura Rodríguez
Introducción

Delfín Rodríguez Ruiz

Figura fundamental en la historia de la arquitectura española del siglo XVIII, Ventura Rodríguez fue un arquitecto con una actividad desbordante, conociéndose decenas de proyectos suyos tanto para Madrid como para otras ciudades de España –de Santiago de Compostela a Barcelona, de Valladolid a Málaga–, unos construidos y otros que sólo quedaron como deseos o ensayos, algunos frustrados y en los que había puesto, además, un empeño personal extraordinario.

Dibujante magnífico y precoz, son numerosos sus dibujos de planos conservados, casi siempre en proyección ortogonal, propia de arquitecto, aunque también los hay en perspectiva, así como ágiles bocetos preparatorios, recorriendo así todas las posibilidades figurativas de la expresión gráfica arquitectónica. Su actividad, en ese sentido, fue clave en la cultura arquitectónica española y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que estuvo ligado desde sus orígenes en 1744, en el momento de la creación de su Junta particular, vinculada estrechamente a las obras del Palacio Real Nuevo de Madrid y, sobre todo, desde su fundación oficial en 1752, llegando a ocupar en su seno cargos de relevancia importantísimos, así como desarrollando una actividad teórica que pocas veces ha sido tomada en consideración.

Formado en las obras de los Sitios Reales, primero en Aranjuez, con el ingeniero francés y arquitecto Étienne Marchand, sin olvidar lo que pudiera haber aprendido de su padre, Antonio Rodríguez Pantoja[1], y de otros pintores escenógrafos y arquitectos como Francesco Maria Galluzzi, Giacomo Bonavia o Giacomo Pavia[2] y especialmente en el proyecto de Juvarra para el Palacio Real Nuevo de Madrid (1735–1736)[3], al que ayudó como delineador, además de hacerlo en los dibujos que preparó para que se levantara la maqueta[4] de su extraordinario proyecto, tan abstracto y académico como megalómano, una verdadera ciudad regia.

El Palacio Real, sin embargo, sería nuevamente proyectado y construido casi en su totalidad, hasta 1764, por Giovanni Battista Sacchetti. Tuvo siempre una especial relación con la cultura arquitectónica italiana y francesa, especialmente la moderna, que conocía a través de tratados y colecciones de estampas, como confirma su extraordinaria biblioteca, sus colecciones de dibujos, incluidos algunos de su maestro Juvarra[5].

Su habilidad en el manejo de la arquitectura y de los lenguajes de los maestros italianos, especialmente los que mantuvieron una actividad de primer orden en la Roma barroca, llegarían a convertirlo, como expresivamente afirmara Chueca Goitia, en un maestro de la escuela barroca romana –de Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini o Carlo Rainaldi a Andrea Pozzo o Carlo Fontana– leída, cien años después, con ojos académicos y absolutamente moderna en la España de mediados del siglo XVIII. De hecho, la Accademia di San Luca de Roma

1 Chueca Goitia, 1988, 91-102.
2 Rodríguez Ruiz, 2002a, 219-243.
3 Plaza, 1975; Alonso Martín y Mairal Domínguez, 2004, 2–23 y Mairal Domínguez, 2012, 34-53.
4 Rodríguez Ruiz, 1996, 153-180 y Mairal Domínguez, 2012, 34-53.
5 Jovellanos, 1790.

Zacarías González Velázquez, *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez* (detalle), 1794. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.

le nombraría, antes incluso de realizar ninguna obra propia, Académico de Mérito, para lo que presentó, en 1748, un proyecto de catedral que era una síntesis de sus convicciones barrocas y académicas.

Es verdad que "nunca viajó a Roma", como expresivamente y en su *Elogio* dijera Jovellanos –escribiendo una de las primeras monografías sobre un arquitecto español en 1788–, pero sí lo hizo, mediante estampas y dibujos en su estudio de arquitecto, sin olvidar su entusiasmo por la arquitectura española, de El Escorial a las catedrales góticas y del Renacimiento, así como a la tradición y modelos de la arquitectura francesa, que también conocía "viajando entre estampas y libros".[6]

Ventura Rodríguez se enfrentó a todos los temas posibles que un arquitecto pudiera soñar, desde proyectos y construcciones de iglesias, intervención en catedrales, conventos y altares y transparentes, a obras públicas, con una especial dedicación a la arquitectura civil, incluyendo arquitecturas efímeras y ornatos y fuentes con especial significación urbana, como ocurre en el Paseo del Prado de Madrid.

Amigo de artistas como Francisco de Goya, Felipe de Castro o Anton Raphael Mengs, de intelectuales y ministros, como Pedro Rodríguez de Campomanes o Gaspar Melchor de Jovellanos, tuvo una especial y compleja relación con la corte y la corona, de Felipe V y Fernando VI a Carlos III, incluido el infante don Luis de Borbón. Proyectó palacios, villas, casas, siendo Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid, así como tampoco descuidó la escritura, con textos siempre motivados por proyectos y polémicas en las que intervino, además de preocuparse por el carácter institucional de la teoría de la arquitectura y de la figura del arquitecto, entendidos como instrumentos de la política cultural de la Monarquía y del Estado.

En esta primera sección se pretende ilustrar el período formativo de Ventura Rodríguez que, partiendo de tradiciones locales y familiares, se incorpora pronto, como ya se ha dicho, a las obras reales en Aranjuez, con conocimientos fundamentalmente prácticos y propios de su incipiente oficio.

Muy tempranamente, los arquitectos reales de Aranjuez descubrieron su cualidades para el dibujo. Sería Filippo Juvarra el que, durante su breve estancia (1735–1736) en España para proyectar, por encargo de Felipe V, el Palacio Real Nuevo de Madrid, le llamaría para que colaborase con él en el proyecto, empleándole como delineante de una obra que no pudo realizar finalmente, pero que acabaría siendo una poderosa referencia en la renovación de la arquitectura española durante los años centrales del siglo XVIII, incluyendo el reinado de Carlos III.

Giovanni Battista Sacchetti, discípulo y sucesor de Juvarra en el nuevo y distinto proyecto de Palacio Real, que dirigió y proyectó a partir de 1737, también se sirvió de manera muy apreciable del joven Ventura Rodríguez. En realidad, podría afirmarse que todo el proyecto acabó configurando una "escuela de Palacio" que finalmente serviría para organizar y crear la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1744, mediante una Junta Preparatoria, fundada definitivamente oficialmente en 1752, reinando ya Fernando VI[7].

Son años en los que Ventura aprendió a controlar el dibujo, sus sistemas de representación, incluso a proyectar en grande, ayudado por la cultura libresca que sus maestros le enseñaron a manejar (de modelos italianos a franceses, sin olvidar las tradiciones locales y nacionales), ensayando, además, ideas que más que con obras concretas tuvieron que ver con ejercicios de perspectiva y escenografía, usando procedimientos de dibujo derivados de las estampas de los hermanos Galli Bibbiena a Andrea Pozzo. Cierra este período la obtención del título de académico de mérito por la Accademia di San Luca (1745), a la que entregó, en 1748, un extraordinario ejemplo de catedral[8], lleno de referencias y citas del barroco romano y académico: suma combinatoria de erudiciones que serviría de modelo durante tantos años a los discípulos de la Real Academia de Bellas Artes madrileña.

6 Rodríguez Ruiz, 2013b, 247–296.
7 Bédat, 1989.
8 Rodríguez Ruiz, 2009, 120–150.

Giovanni Battista Sacchetti y la formación de Ventura Rodríguez en la escuela del Palacio Real

Ascensión González Serrano

Desde la desaparición del Real Alcázar de Madrid, los reyes Felipe V y su esposa Isabel de Farnesio tomaron la decisión de construir un nuevo palacio en el mismo emplazamiento. Para realizarlo llegaron a España dos grandes arquitectos italianos: Filippo Juvarra y Juan Bautista Saqueti, que así castellanizó su nombre al llegar a Madrid y nunca más volvió a usar el italiano. Juvarra llegó a España el 12 de abril de 1735, pero falleció súbitamente pocos meses después, el 31 de enero de 1736. Saqueti fue, por tanto, quien realizó un proyecto nuevo y llevó a cabo la ejecución del Palacio Real de Madrid en el lugar que había ocupado el Alcázar **[il. 99]**. Esta colosal obra adelantó el lenguaje neoclásico en la arquitectura palacial española, de donde pasó a extenderse por la América hispana, pues muchos de sus obreros, según se ha documentado, emigraron a las colonias a partir de 1755.

Juan Bautista Saqueti llegó a España, llamado por los Reyes, el 21 de septiembre de 1736 y aquí vivió hasta el 3 de diciembre de 1764, fecha de su fallecimiento[9]. Fue arquitecto real, Maestro Mayor de la Villa de Madrid y fontanero del Rey, primer maestro director de arquitectura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, posteriormente, director honorario[10].

Para atender a las necesidades de dirección de la obra de la Real Fábrica del Palacio Nuevo y a las exigencias de información y control que imponía la pesada burocracia borbónica, Juan Bautista Saqueti creó un estudio, que se convirtió en una verdadera escuela de arquitectura donde, muchos de los alumnos que él eligió como colaboradores, aprendieron a dibujar bajo su dirección. Famosos arquitectos que ejercieron su actividad en la segunda mitad del siglo XVIII en España empezaron a trabajar muy jóvenes como aprendices a las órdenes del maestro italiano. Así, el estudio de Saqueti sería el anticipo de la Real Academia de Bellas Artes de Arquitectura.

Los discípulos de Juan Bautista Saqueti y la escuela de Palacio

El equipo formado por el maestro italiano estuvo compuesto por personas que conseguirían en lo sucesivo gran prestigio como arquitectos: Ventura Rodríguez, Giovanni Battista Novelli, Francisco Ferrero, Santiago Saqueti, Felipe Cesari, José de Hermosilla, Jaime Brutasca, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Pechón y Pedro López. Más tarde se incorporaría al equipo Diego de Villanueva.

Desde el principio Juan Bautista Saqueti recibió gran ayuda de su hermano Carlos José[11], ingeniero militar y gran dibujante, nombrado Comisario General de las Obras Reales. Trabajó en la obra del Palacio Real hasta que en 1742 hubo de abandonarla para seguir su carrera militar.

9 González Serrano, 2001.
10 González Serrano, 2002.
11 Como su hermano Juan Bautista, Carlos José también modificó la ortografía de su apellido. Hemos seguido hasta comienzos del siglo XX toda su descendencia española fueron militares como él. González Serrano, 2001.



[il. 99] Marcello Fonton (atribuido), *Fachada del mismo Real Palacio, que mira a la parte de los Jardines*... (detalle), h. 1760. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio.

Durante el cuarto de siglo que Saqueti dirigió las obras hubo pocos cambios en la escuela de Palacio. No obstante, algunos de sus integrantes, como Novelli, Santiago y Francisco Saqueti, y Hermosilla, entre otros, la abandonaron por propia voluntad. Cuando accedió al trono Carlos III, Saqueti fue cesado como Arquitecto mayor del Rey junto a todos sus colaboradores[12].

Ventura Rodríguez, "mozo de particular habilidad"

Entre quienes fueron los integrantes del estudio de Saqueti, Ventura Rodríguez será, sin lugar a dudas, el personaje más brillante y con mayor proyección. En las monografías dedicadas a estudiar su vida y su obra se subraya con toda justicia su notable e indiscutible personalidad como arquitecto[13]. Sin embargo, a nuestro entender, no siempre se ha destacado la transcendencia que tanto en su formación como en el diseño y realización de sus obras tuvo su vinculación con Juan Bautista Saqueti.

Ventura Rodríguez entró a trabajar con tan solo 19 años bajo las órdenes de Juan Bautista Saqueti. Figura en una lista de liquidación de haberes entre varios canteros que trabajan en este menester, como ayudante de líneas por lo que cobraba 15 reales al día[14]. En febrero y marzo de 1737, lo encontramos también en otra lista de trabajadores como ayudante del Sobrestante Mayor, Francisco Albani[15], quien se encargaba de medir el terreno y proporcionar los datos al Arquitecto mayor para que realizara los dibujos del proyecto de la Real Fábrica.

Durante los primeros años de la ejecución de las obras del Palacio Real, Ventura Rodríguez realizó, a sus escasos veinte años de edad, todo tipo de tareas. Demostró suficientes cualidades y dedicación al trabajo para que el arquitecto mayor lo incluyera entre sus delineadores, como primero del equipo, cobrando mayor sueldo que los demás **[il. 100-101]**. Así, por ejemplo, en una relación de empleados del arquitecto mayor, fechada el 15 de junio de 1743, a Ventura Rodríguez se le asignan 22 reales de vellón al día, en tanto que a Giovanni Battista Novelli se le atribuyen, a Francisco Ferrero, Santiago Saqueti, Filippo Cesari, y a José Hermosilla, 18 reales[16].

La gran estima que Saqueti tuvo por Ventura Rodríguez queda asimismo de manifiesto en sus deseos de tenerle a su lado y en los encargos que le encomendó. Cuando Saqueti pretende obtener la plaza de maestro y fontanero mayor de la Villa, tras el fallecimiento de Pedro de Ribera ocurrido el 20 de octubre de 1742, solicita a Felipe V que Ventura Rodríguez sea nombrado como su teniente. Según él, Ventura es un "mozo de particular

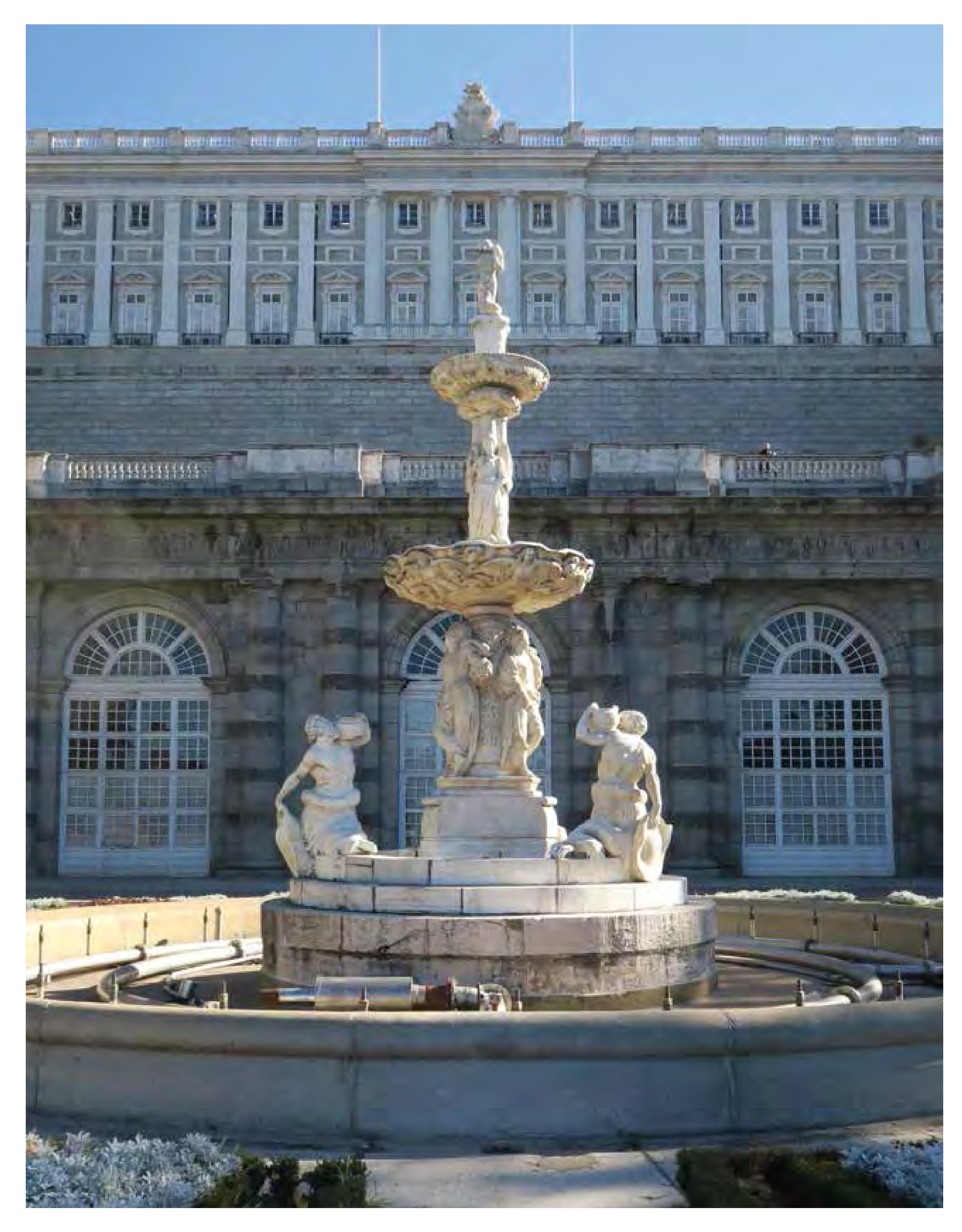
12 La autora prepara en estos momentos un trabajo sobre los integrantes de este interesante grupo, especialmente sobre su intervención en el estudio de Saqueti, para una próxima publicación.

13 Íñiguez Almech, 1949, 137–148.

14 Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Obras de Palacio, caja 17013 (antes legajo 6), 16–23 de febrero de 1737.

15 Madrid, AGP, Obras de Palacio, caja 17013 (antes legajo 6), 29 de febrero y 2 de marzo de 1737.

16 Madrid, AGP, Obras de Palacio, caja 18209, junio de 1741.



[il. 100] Ventura Rodríguez, *Fuente de las Conchas*. Madrid, Palacio Real.

habilidad y satisfacción del suplicante respecto a las conocidas asistencias que le hace en la Real Obra de Palacio"[17] y, por tanto, le considera digno merecedor de este puesto. Aunque Ventura Rodríguez no obtuvo este cargo, sí logró que, entre el personal técnico de la Junta de Obras y Bosques, estuviera como segundo aparejador tras Antonio Valenciano, de manera que pudiese cobrar el suplemento diario de ocho reales de vellón[18].

Por otro lado, cuando para convalecer de unas fiebres tercianas se trasladó el 10 de septiembre de 1743 a Leganés durante varias semanas, el Arquitecto mayor dejó en manos de Ventura Rodríguez nada menos que toda la obra del Palacio Real para que, con los cuatro arquitectos subalternos[19], tomase las decisiones de urgencia que fueran menester[20]. Finalmente, previa proposición de Saqueti, el Rey le nombraría delineador mayor, el 5 de marzo de 1749[21].

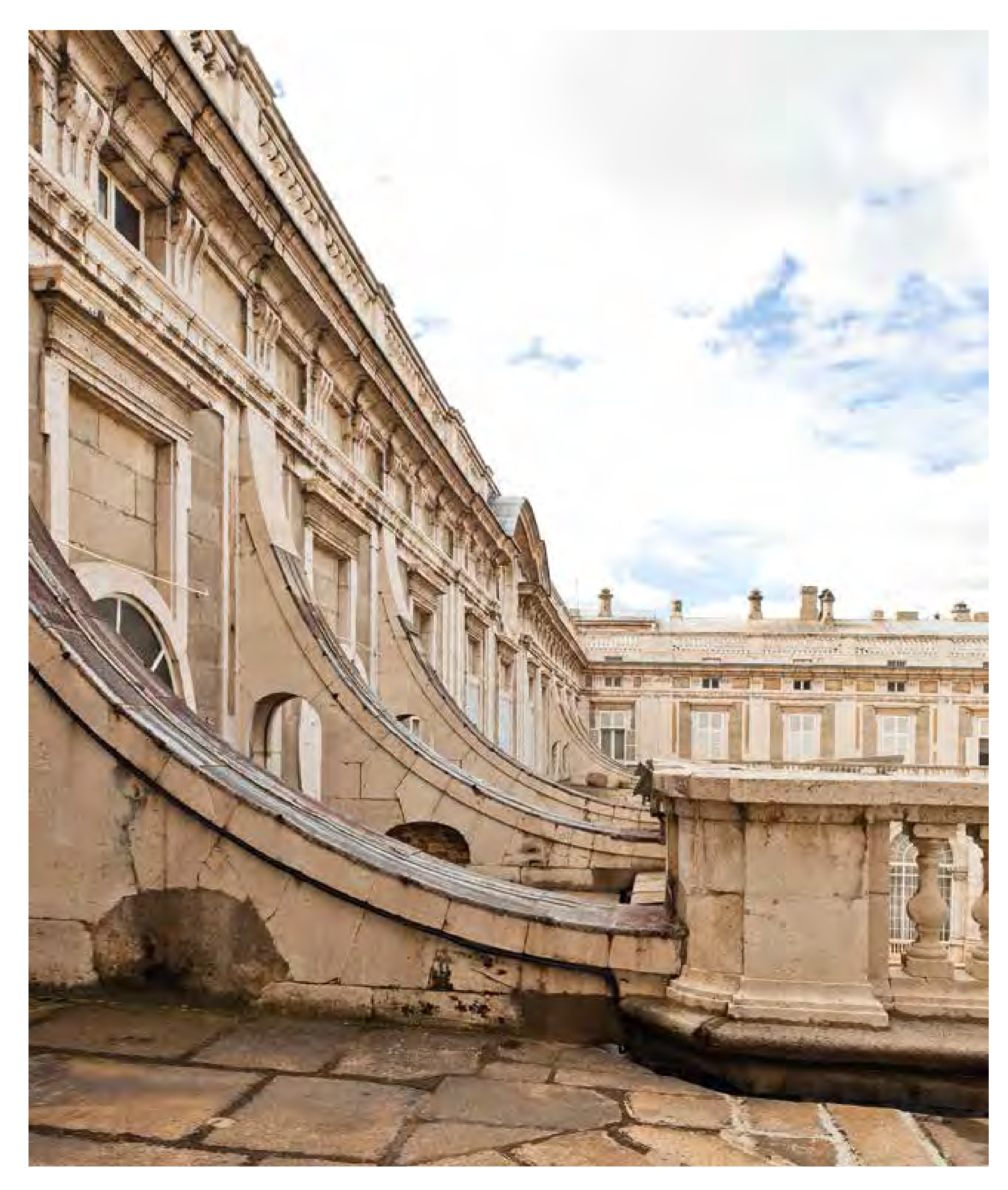
La responsabilidad técnica y artística de los diseños y planos que eran presentados al Rey era única y exclusivamente del arquitecto mayor. Pero la realización material de los mismos era un trabajo que competía a los delineadores y al personal de su estudio. En ausencia de aquél, por a causa de sus viajes o por enfermedad, algunos de los planos podían ser firmados, también, por alguno de sus delineadores. El plano de fecha 27 de junio de 1750 que lleva por título *Planta de la tercera idea para la Capilla del nuevo Real Palacio* indica que está delineado por Ventura Rodríguez, aunque la firma es del Arquitecto Mayor[22]. Hay en él correcciones a lápiz. La importancia de este dibujo era tanta para Saqueti que quiso encargarlo a su primer delineador y que quedara en él constancia de su intervención. En otra ocasión, y también en un plano de la Capilla, figura esta leyenda: "Por ausencia del Arquitecto Mayor, Ventura Rodríguez, su teniente principal"[23]

Encargo de obras fuera del Palacio Real Nuevo

Por ser el arquitecto real y Maestro Mayor de la villa y fontanero del Rey, Juan Bautista Saqueti recibió muchos encargos de obras tanto religiosas como civiles. No todos podía atenderlos personalmente viajando por España. Por ello propicia que las obras sean realizadas por Ventura Rodríguez. En la obra del Corral del Príncipe solicita su asistencia y fuera de Madrid, se encargará de las obras de la catedral de Cuenca[24] **[cat. 52-56]**, el Pilar de Zaragoza (1750-1754)[25] **[cat. 58-64]** y Arenas de San Pedro (1755) [26] **[cat. 136-139]**. Por otra parte, siendo ya anciano, el arquitecto turinés será casi siempre sustituido por Ventura Rodríguez en las clases de la Academia[27], aunque Saqueti prefería que por impartir docencia no abandonase los proyectos que le había encomendado[28].

Con el correr de los años Ventura Rodríguez llegó a mantener con su maestro una cierta competencia. Así sucedió en sus propuestas para la Capilla del Palacio y las obras de las bajadas a los jardines exteriores [29] **[il. 101-102]**. Para hacer valer su prestigio Ventura alega que su formación se debe a su relación con Filippo Juvarra durante el breve tiempo que residió en España. Pero esta vinculación era pretenciosa, pues el máximo tiempo que pudo estar junto al abate mesinés fue de seis meses a sus 18 años de edad. En cambio, Ventura Rodríguez trabajó treinta años bajo la jurisdicción y el mando de Juan Bautista Saqueti, copiando dibujos y modelos y haciendo los propios de todo tipo. Fue el colaborador más favorecido por el maestro turinés. Gracias a su intervención

17 Madrid, AGP, Obras de Palacio, legajo 452, 20 de octubre de 1742.
18 Madrid, AGP, Fernando VI. Junta de Obras, caja 123, 1 de junio de1742.
19 Los cuatro arquitectos subalternos elegidos por Saqueti fueron José Lezzen, Virgilio Rabaglio, Pietro Frasca y Juan Tami. González Serrano, 1997.
20 Madrid, AGP, Obras de Palacio, legajo 390, 10 de septiembre de 1743.
21 Madrid, AGP, Obras de Palacio, legajo 390, 5 de marzo de 1749.
22 Madrid, AGP, Sección de Planos y Dibujos, nº 96, figura 128.
23 Madrid, AGP, Sección de Planos y Dibujos, nº 105, 3 de marzo de 1756. Plaza, 1975, 137.
24 Bédat., 1989, 143.
25 Madrid, AGP, Obras de Palacio, caja 17011, 27 de agosto de 1750; AGP, Obras de Palacio, Legajo 389, 14 de septiembre de 1750.
26 Madrid, AGP, Obras de Palacio, caja 17008, 13 de septiembre de 1755.
27 Quintana Martínez, 1983: 4 y 110, nota 7, quien cita a Llaguno y Amírola, 1829.
28 Bédat., 1989: 59.
29 Madrid, AGP, Obras de Palacio, legajo 391, 7 de octubre de 1757.



[il. 101] Contrafuertes de las bóvedas centrales (detalle). Madrid, Palacio Real.

consiguió no solo el ascenso en su carrera de arquitecto, tanto en la fábrica del Palacio Real y otras obras reales como en otras públicas y privadas ya señaladas, sino también el que fuera propuesto en la Villa como su teniente, recomendado para la Accademia di San Luca de Roma y para ser su asistente y sucesor en la de San Fernando.

A pesar de la pequeña y circunstancial desavenencia con su maestro Saqueti, cuando una comisión presidida por él censuró las trazas del Hospital General de Madrid que la Junta le había encomendado, Ventura Rodríguez expresó sin ambages el extraordinario afecto y la alta estima que sentía hacia él:

> "Igualmente se ha de suponer que nadie me excede en el amor y conocimiento de Dn. Juan Sacheti, se mui bien los elogios que merece su abilidad, su estudio, y su penetración; pero esto no obstante con su permiso y el de V.E. dire lo que se me ofrece su informe, para que V.E. y Señores de la Junta queden enterados"[30].

Tras el fallecimiento de Saqueti, Ventura Rodríguez ocupó su puesto como Maestro Mayor de la villa y sus fuentes. También le sucedió en la Academia, pero el puesto de Arquitecto mayor en Palacio sería para Francesco Sabatini. Como hemos mencionado antes, Saqueti y todo su equipo fueron cesados sin ningún miramiento el 8 de agosto de 1760 tras acceder al trono el rey Carlos III **[il. 102]** [31].

La confianza que el arquitecto turinés depositó en Ventura Rodríguez tuvo como fundamento sus extraordinarias cualidades como dibujante y como arquitecto. Treinta años juntos forjaron la personalidad de quien se convertiría en uno de los grandes arquitectos del siglo XVIII, gracias al constante y dilatado trabajo realizado a las órdenes y bajo la supervisión de un gran maestro, competente, trabajador e influyente en el desarrollo de la arquitectura madrileña como demostró ser Juan Bautista Saqueti.

30 Memorial de fecha 1756 dirigido la Junta en defensa de un proyecto de hospital que la propia Junta le había encomendado. Moreno Rubio, 2017, 147.

31 Madrid, AGP, Obras de Palacio, caja 17009, 8 de agosto de 1760.



[il. 102] Fachada norte, vista general. Madrid, Palacio Real.

El proyecto para la Accademia di San Luca de Roma

Delfín Rodríguez Ruiz

El 24 de agosto de 1748, Ventura Rodríguez, firmando como "Bentura Rodríguez", finaliza tres dibujos, con planta, alzado y sección, de una iglesia o templo magnífico, con el fin de corresponder, como era preceptivo mediante *Dono Accademico*, a su propuesta y posterior nombramiento como académico de mérito de la Accademia di San Luca de Roma **[il. 103, cat. 16-18]**. La propuesta se hizo el 21 de diciembre de 1745, según se desprende del volumen 50 de los libros de *Decreti* de la mencionada academia romana[32], siendo propuestos Giovanni Battista Sacchetti y nuestro arquitecto "ambedue Accademici di merito", es decir, los dos al tiempo. En esas páginas son propuestos, por tanto y en la misma sesión, Giovanni Battista Sacchetti, "Piemontese, Architetto di S. M. Cattolica" y "D. Ventura Rodriguez Architetto al servizio di S. M. Cattolica". La propuesta fue firmada por Giovanni Francesco de Troy (de origen francés, Jean-François de Troy), Príncipe de la Accademia di San Luca en ese momento, y por Luigi Vanvitelli, que tuvo una estrecha relación con la arquitectura española en esos años, en el caso del Palacio Real Nuevo de Madrid, y después como arquitecto de Carlos III en Nápoles, para el que construiría, entre otros proyectos, nada menos que el Palacio Real de Caserta. Los diseños estampados del Reggio di Caserta mucho antes de la finalización de las obras, en 1756[33], los conoció Ventura Rodríguez, ya que incluso poseía un ejemplar de tan lujosa edición y del que hizo un uso nada desdeñable en diferentes obras de los años sesenta, tanto en su proyecto para el palacio de Boadilla del Monte (Madrid) **[cat. 134-135]** para el infante don Luis de Borbón, como en el proyecto, reelaborado, a partir de 1776, del madrileño Paseo del Prado con sus nuevos significados iconográficos y simbólicos, tan próximos a los de Caserta[34].

Siempre sorprendió a los historiadores que ambos arquitectos fueran propuestos como académicos de mérito de la Accademia di San Luca en la misma fecha, siendo Giovanni Battista Sacchetti no sólo italiano y discípulo de Filippo Juvarra en Turín, sino arquitecto a cuyas órdenes trabajaba, en el Palacio Real Nuevo de Madrid, Ventura Rodríguez, al menos desde 1736. No parece lógico, por tanto, que hubiera sido el propio Sacchetti –que no debió enviar su *dono acccademico* a Roma o, al menos, no se conserva– quien lo propusiera, como han sostenido diferentes estudiosos, incluso, en este mismo catálogo, Fernando Marías[35]. Más apropiado es suponer que la propuesta fuera regia, como ya escribiera Reese[36]. En cualquier caso, es cierto que la Accademia di San Luca, en esa sesión mencionada de 1745, estableció una sutil diferencia entre ambos arquitectos: Sacchetti era denominado como "Architeto di S. M. Cattolica" y Ventura Rodríguez sencillamente trabajaba "al servizio di S. M. Cattolica", lo que no deja de ser extremadamente elocuente.

32 Accademia di San Luca, *Libro di Decreti*, Volumen 50, fols. 86r y 86v y 87r-87v. Quiero agradecer a Elisa Camboni su ayuda en la búsqueda de noticias sobre Ventura Rodríguez en el Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (Roma).

33 Vanvitelli, 1756.

34 Fagiolo, 1963 y Hersey, 1983, 213-264.

35 Véase en este mismo volumen, Marías.

36 Reese, 1976, II, 48, nota 170.

37 Accademia di San Luca, *Libro di Decreti*, volumen 50, fol. 87v.

38 El erudito y magnífico artículo de Pirotta, que se refiere expresamente a Ventura Rodríguez como uno de los pocos mencionados como académicos "di giustizia", por error o *lapsus calami* de Giuseppe Tomassetti, ha pasado prácticamente desapercibido: Pirotta, 1967, 349-346 y, especialmente, 346.

39 Pulido y Díaz, 1898, 25. El diploma académico lo reprodujeron Pulido y Díaz en su monografía, de 1898, sobre Ventura Rodríguez y pertenecía, por entonces, al Dr. Manuel Rico Sinovas. Su paradero actual nos es, desgraciadamente, desconocido.

40 Pulido y Díaz, 19898, 97-98.


NOI PRINCIPE E CONSIGLIERI DELLA NOBILE ET INSIGNE ACCADEMIA DEL DISEGNO IN ROMA SOTTO GLI AVSPICJ DEL GLORIOSO EVANGELISTA S. LVCA

[il. 103] Título con el nombramiento de Ventura Rodríguez como Académico de Mérito de la Accademia di San Luca, 1747.

Lo que es evidente es que Ventura Rodríguez fue propuesto y aceptado como "académico de mérito" en 1745, y no de "honor" o "correspondiente", como se ha mantenido, de Sambricio a Marías, como en demérito de su arquitectura o de la cualidad menor de su nombramiento. Es posible que esa confusión y categorías no pasen de ser una confusión motivada por el hecho de que, en efecto[37], cuando se escribe que fueron aceptados *ambedue* como *Accademici di merito*, esta última palabra y categoría esté tachada y sustituida, con una tinta distinta y letra posterior, por la de *giustizia*.

Sobre la categoría de *Accademico di giustizia* ya expresó sus dudas, en un erudito estudio, Luigi Pirotta, en 1967[38], constatando que tal condición de académico era inexistente incluso en los estatutos de la Accademia di San Luca. Luego, nada de académicos de *giustizia*, de honor o correspondientes, como se ha dicho: tanto Giovanni Battista Sacchetti como Ventura Rodríguez fueron nombrados Académicos de Mérito, como además confirma el diploma que la misma Accademia expidió, con el título de *Accademico di Merito*, fechado dos años después, en 1747, en el que se recuerda el nombramiento de nuestro arquitecto como Académico de Mérito en 1745[39], sin que se señale su condición de académico "no residente" o "Correspondiente", ni tan siquiera de "Honor", sino exclusivamente de "Mérito". El diploma estaba firmado por Giovanni Battista Maini, Giovanni Franceso de Troy y Luigi Vanvitelli. Los dos últimos ya habían avalado su propuesta y nombramiento como Académico de Mérito en 1745, como se ha visto.

Es más, sólo un mes después, en septiembre de ese mismo año, Ventura Rodríguez escribía a José de Carvajal y Lancaster **[cat. 30]**, ministro de Estado y responsable de la Junta Preparatoria de la Academia de Bellas Artes que habría de denominarse de San Fernando a partir de 1752, además de posible mentor del arquitecto en la propuesta de académico de mérito de San Luca de Roma, para solicitarle el empleo de "Arquitecto Delineador Mayor de S. M" tanto por su dedicación, "desde el principio de la demolición" del incendiado Real Alcázar de Madrid, en 1734, bajo la dirección de Juvarra y, luego, de Sacchetti, en el proyecto para el Palacio Real Nuevo, así como por su condición de académico de la di San Luca Roma, ofreciéndole, además, para "más clara justificación de su mérito", el proyecto de "un templo magnífico de su invención que ha delineado para presentar á la Academia del Diseño de Roma", pidiéndole que, si fuera de su agrado, lo enviase a la de Madrid, para que "lo reconozca e informe"[40], como así hizo. Es decir, que antes de que llegase el proyecto a Roma, Carvajal ya disponía de una copia, así como la propia Academia de Madrid, cuando sólo era dirigida por una Junta Preparatoria, antes de su fundación oficial en 1752.

En agosto de 1748, Ventura Rodríguez firma, en efecto, la planta, alzado y sección de una iglesia o templo magnífico, con el fin de corresponder a su nombramiento[41]. Llegados los planos a Roma en octubre de 1748[42], fueron aceptados, entre otros, por Ferdinando Fuga, otro de los arquitectos de la Accademia di San Luca que tuvo una especial relación con España y con los primeros pensionados españoles en Roma por la Junta Preparatoria de la Academia de Madrid, especialmente con José de Hermosilla, cuyo tratado manuscrito de *La Architectura Civil* (Roma, 1750)[43] **[cat. 38]** presentó con un texto muy elogioso.

Esa condición de *Accademico di Merito della Accademia di San Luca* no sólo la usó con frecuencia en memoriales e informes a partir de entonces, sino que también figura en los impresos de la Accademia romana que recogían las ceremonias de entrega de los premios de los concursos, así como las oraciones y composiciones poéticas habituales. Por ejemplo, en *I Pregj delle Belle Arti* de 1762, así era mencionado, como Académico de Mérito, acompañado por otros ilustres artistas y arquitectos[44], incluidos los que tuvieron una estrecha relación con España en esos años, además de los propiamente españoles, de Felipe de Castro **[cat. 28-29]** o Giovanni Battista Sacchetti a Anton Raphael Mengs **[cat. 4]** o Francisco Preciado.

Ventura Rodríguez siempre estuvo especialmente orgulloso de su proyecto de iglesia o templo magnífico presentado a la Accademia di San Luca en 1748, incluso, como se ha visto, hizo copias para José de Carvajal y Lancaster (ministro de Estado y protector de la Junta Preparatoria de la Academia en esos años) y para Fernando VI, además de que los alumnos de la Real Academia de San Fernando podían tener acceso y contemplarlos después en la sala de arquitectura, especialmente desde 1752, fecha de su fundación oficial[45] e incluso sirvieron para la formación de los alumnos ya en la primera convocatoria de los Premios de la Academia[46], en 1753. En ella, el Primer premio de Primera Clase por la Arquitectura fue obtenido por Alfonso Martín, con el tema propuesto de un *Templo magnífico en honor del Santo Rey Don Fernando* **[il. 104-107]**[47], en el que se inspiraba directamente en el proyecto de Ventura Rodríguez para la academia romana. Precisamente, en la "Oración", con la que Tiburcio de Aguirre presentaba esa primera publicación con la *Distribución de Premios de la Real Academia de San Fernando* (Madrid, 1753), señalaba ya la importancia de los estudios de arquitectura y de la figura de Ventura Rodríguez, que tanto influyó en aquella "Oración" con su informe manuscrito (1753)[48] sobre la arquitectura y su significado para la Academia.

El proyecto que Ventura Rodríguez firmó, el 24 de agosto de 1748, para la Accademia di San Luca representaba en planta y alzado y sección una iglesia o "templo magnífico" –como el mismo lo denominó–, con escala en palmos romanos y pies castellanos, representaba para el arquitecto la oportunidad de mostrar, en una institución cosmopolita e internacional, tanto sus cualidades como habilidades, aprendidas durante los años previos tanto de Filippo Juvarra como de Giovanni Battista Sacchetti, sus maestros en el Palacio Real Nuevo de Madrid, sin olvidar la desenvoltura con la que manejaba tratados y colecciones de estampas italianas y francesas, como puede comprobarse en lo que conocemos de su extraordinaria biblioteca y lo que pudiera ver de dibujos originales de los arquitectos mencionados[49].

En todo caso, se trata de un proyecto en el que muestra su habilidad como arquitecto, antes incluso de haber diseñado edificio propio alguno, lo que haría una año después, en 1749, con la iglesia de San Marcos de Madrid

41 Sobre los tres planos de este proyecto, conservados en la Accademia di San Luca, ya llamaron la atención diferentes historiadores, con precisiones aproximadas o genéricas, aunque todos elogiaran la calidad de los diseños y del proyecto: Caflish, 1934, 132 y 149; Kubler, 1957, 222-255, ils. 317–319, que los publicó por vez primera; Marconi, Cipriani y Valeriani, 1974, 2, 48–53, ils. 2169-2171 y Rodríguez Ruiz, 2002, 219-243, especialmente 221-222, figs. 17-19.

42 Accademia di San Luca, *Libro di Decreti*, fol. 126v-127v.

43 Rodríguez Ruiz, 1985, 57–80; Rodríguez Ruiz, 2015c, 16-45.

44 *I Pregj delle Belle Arti*, 1762, 51.

45 Bédat, 1989.

46 Rodríguez Ruiz, 1992a, 13-31.

47 Los planos (planta, alzado y sección) del proyecto de Alfonso Martín se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-4375–4377.

48 La importancia de este informe pude darla a conocer y estudiarla en Rodríguez Ruiz, 2002a, 219-243. Se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 5–61–4.

49 Rodríguez Ruiz, 2013b, 247-296.

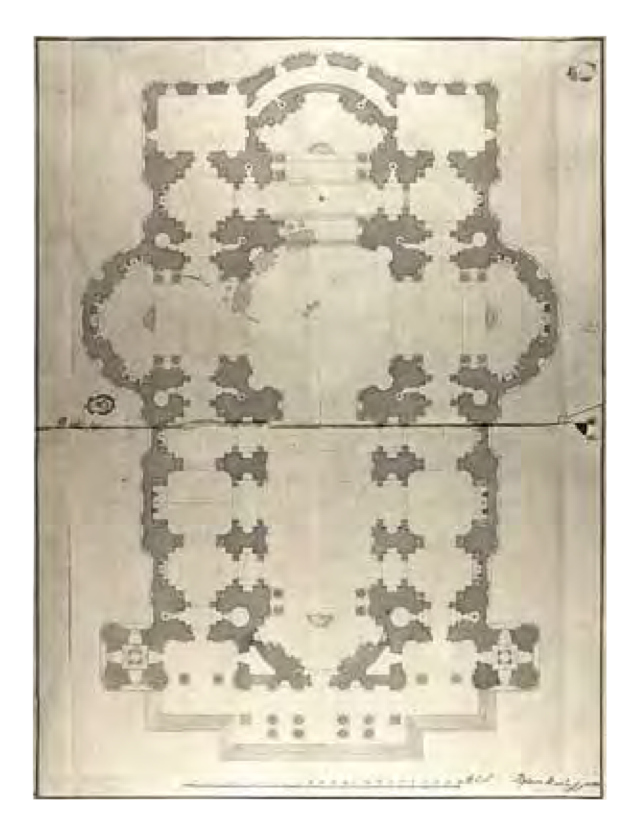




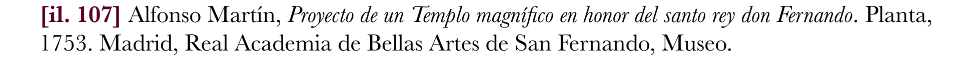
[il. 104] Alfonso Martín, *Proyecto de un Templo magnífico en honor del santo rey don Fernando.* Planta, 1753. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.

[il. 105] Alfonso Martín, *Proyecto de un Templo magnífico en honor del santo rey don Fernando.* Alzado, 1753. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.





[il. 106] Alfonso Martín, *Proyecto de un Templo magnífico en honor del santo rey don Fernando.* Sección, 1753. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.



[il. 107] Alfonso Martín, *Proyecto de un Templo magnífico en honor del santo rey don Fernando*. Planta, 1753. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.



[il. 108] Ventura Rodríguez, *Iglesia de San Marcos*, Madrid. Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural.

[il. 108] Quiso mostrar que era sabio en manejar citas de repertorios de imágenes, tanto tipológicas como ornamentales, y puestas al día, al tanto de la cultura romana y francesa de la época, sin olvidar que la tradición hispánica también se filtraba en la planta de su proyecto, como puede comprobarse con una simple referencia a la catedral de Cádiz de Vicente Acero[50], sobre todo en el crucero y en los pilares sesgados con columnas adosadas, si bien, en su caso, la iglesia carecía de rotonda de la gaditana, a la manera de Gil de Siloé y de otros ejemplos.

Ecos de la arquitectura italiana, de San Pedro del Vaticano –de Michelangelo a Carlo Maderno, de Gian Lorenzo Bernini a Carlo Fontana–, pueden observarse, sin dificultad, en la planta, aunque con una complejidad barroca que parecía aproximarle a Bernardo Antonio Vittone e, insisto, a Vicente Acero en Cádiz[51], siguiendo la tradición de Francesco Borromini, cuyas obras conocía mediante estampas, como las del resto de arquitectos mencionados[52]. En la fachada, los recuerdos de Sant'Agnese en piazza Navona son más que evidentes, de Carlo Rainaldi a Francesco Borromini, sin olvidar, especialmente, en el pórtico tetrástilo exento, la lección de su maestro Filippo Juvarra en la basílica de la Superga (Turín) y en sus proyectos para la Accademia di San Luca. La cúpula con tambor y columnas pareadas volvían a ser una reelaboración de la de San Pedro del Vaticano y de los modelos citados de Juvarra, con recuerdos, en la relación de las torres-campanario con la cúpula y la fachada, del proyecto de Vittone para su *Templo de Moisés* (1733), estampado, posteriormente, en sus *Istruzioni elementari* (Lugano, 1766)[53].



[il. 109] Giovanni Giacomo de Rossi, *Altare Maggiore di Bronzo…, en Disegini di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma,* [entre 1690 y 1713]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

La sección del proyecto revela motivos semejantes a los de la planta y la fachada, con memorias de la arquitectura barroca italiana, de Bernini, en el baldaquino, a Borromini y Juvarra, con la cúpula de doble calota sobre tambor. Una tipología ornamental y constructiva habitual en la arquitectura barroca romana, incluidos elementos derivados, en los altares de la capillas laterales y en la articulación de pilastras y columnas en el ábside del altar mayor, de Carlo Rainaldi, Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Pietro da Cortona y Carlo Fontana, cuyas arquitecturas conocía mediante estampas y tratados, especialmente los publicados por Giovanni Giacomo de Rossi y Domenico de Rossi[54], *Insignium Romae Templorum* (1684) **[cat. 24]**, *Disegni di Vari Altari e Capelle* (1689–1691) **[cat. 76]**, *Studio d'Architettura Civile* (Roma, 3 vols., 1702,1712 y 1721) **[cat. 77]** o *Il Tempio Vaticano* (1694) de Carlo Fontana **[cat. 75]**, libros que poseía en su biblioteca.

Resulta extremadamente interesante que la manera de dibujar su proyecto para la Accademia di San Luca se aproxime de manera muy evidente a la del arquitecto Alessandro Specchi[55], autor de buena parte de los dibujos en proyección ortogonal, y a veces grabador de buena parte de las imágenes de los repertorios mencionados de la *stamperia* de los De Rossi **[il. 109]** o de *Il Tempio Vaticano* de Fontana.

No puede ser casual que para su proyecto para la Accademia di San Luca eligiese un modo tan académico e italiano de representación gráfica y tan canónico como el de Specchi, que conocía mediante sus estampas para los repertorios de arquitecturas mencionados y que procedían de la tradición de Carlo Fontana, maestro, a su vez, del de Ventura Rodríguez y que no era otro que Filippo Juvarra para el que trabajó, como sabemos, diseñando el modelo[56] de su Palacio Real para Madrid. Es más, los altares de las capillas laterales que pueden verse en la sección no sólo son convencionalmente romanos, sino que desde este proyecto se convirtieron en tipologías redundantes en sus obras posteriores, con algunas excepciones.

Si regresamos al alzado de la fachada podemos comprobar que en el ático y debajo de ambas torres

50 Rodríguez Ruiz, 1992, 36-49.
51 *Idem*.
52 Blanco Mozo, 1995-1996, 181-222.
53 La bibliografía referida a estos proyectos y arquitectos puede verse en Rodríguez Ruiz, 2002a, 219-243. Sobre Vittone, entre otros, Porthoghesi, 1966 y Benedetti, 1971, 2–17.
54 Rodríguez Ruiz, 2013b, 247-296.
55 Spagnesi, 1997.
56 Mairal Domínguez, 2012.



[il. 110] Ventura Rodríguez, *Proyecto para un templo magnífico, sección,* detalle con los escudos reales, 1748. Roma, Accademia di San Luca.

se sitúan sendos relojes rematados con escudos con las armas reales, como si de una catedral se tratase, como un nuevo San Pedro del Vaticano, y no sólo un templo o iglesia magnífica, un ejercicio teórico e ideal para mostrar destreza académica, tal como él mismo se refería a su proyecto, habitual en los concursos académicos de la Accademia di San Luca **[il. 110]**. Es verdad que Ventura Rodríguez nunca se refirió al mismo en términos propios de una catedral, como tampoco lo hicieron sus contemporáneos, de Antonio Ponz a Juan Agustín Ceán Bermúdez o Gaspar Melchor de Jovellanos y, sin embargo, la historiografía posterior, –especialmente la del siglo XX y también Marías, en este catálogo–, así lo ha considerado, poniendo en relación con el proyecto para Roma un dibujo de la Biblioteca Nacional de España, tradicionalmente considerado, incluso yo mismo así pensaba, como un boceto para la fachada de San Francisco el Grande (1761)[57].

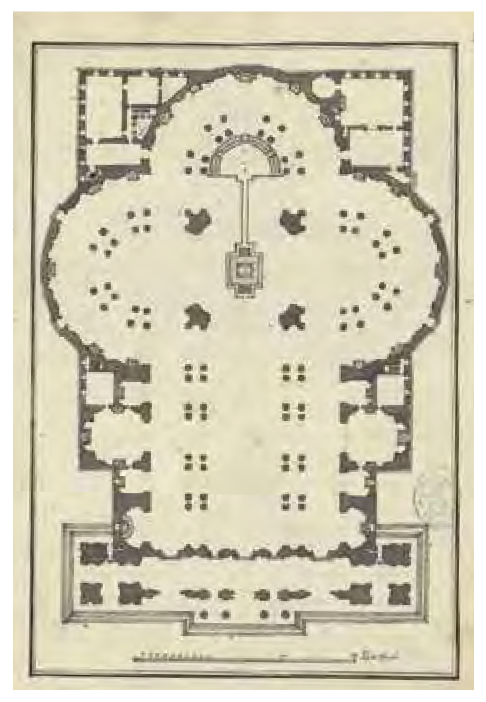
No es arbitraria la propuesta, en absoluto, aunque no está documentada. Lo cierto es que Sacchetti en su proyecto para el Palacio Real Nuevo y en su entorno había previsto, ya en 1738 y en 1752[58], la construcción de una catedral de la que Madrid carecía.

Es más, en 1748, José de Hermosilla, también enviaba a Madrid, esta vez desde Roma, pensionado en la ciudad entre 1747 y 1751, un *Proyecto de Catedral* [il. 10), muy distinto, menos convencional, en el que elementos romanos y de San Pedro, con referencias a la planta de Rafael difundida por Serlio, con añadidos de Maderno, Juvarra, Borromini o Vittone se incorporaban a las nuevas teorías racionalistas francesas de Cordemoy y Laugier, con columnas arquitrabadas en lugar de las tradicionales pilastras que soportaban arcos. Su proyecto fue criticado, en 1749, en la Academia de San Fernando por Saccheti y Carlier, entre otros, pero no sólo respondió con soltura a esas críticas, sino que lo incorporó en su tratado[59] de *La Architectura Civile* (Roma, 1750) **[il 111-112, cat. 38]**.

Es decir, que no resulta inverosímil que el "templo magnífico" de Ventura Rodríguez, ofrecido a la Accademia di San Luca, representase una idea de catedral para Madrid, lo que no era ajeno a las necesidades de representación de la corte madrileña de los borbones en esos años, como también demuestran los proyectos de Giovanni Battista Sacchetti o José de Hermosilla[60], entre otros.



[il. 111] José de Hermosilla, *Planta de Ciudad Ideal,* en *La Architettura Civile*, 1750. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



[il. 112] José de Hermosilla, *Planta del proyecto para una catedral,* en *La Architettura Civile,* 1750. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



[il. 113] José de Hermosilla, *alzado y sección del proyecto para una catedral,* en *La Architettura Civile,* 1750, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

57 Rodríguez Ruiz, 2009, 130–132, con la bibliografía anterior. El dibujo lleva la signatura Dib/14/25/14. Véanse, en este catálogo, las observaciones de Marías, que comparto.

58 Plaza, 1975; Agulló, 1983, 80 y 87 y Marías en esta catálogo, 91-115.

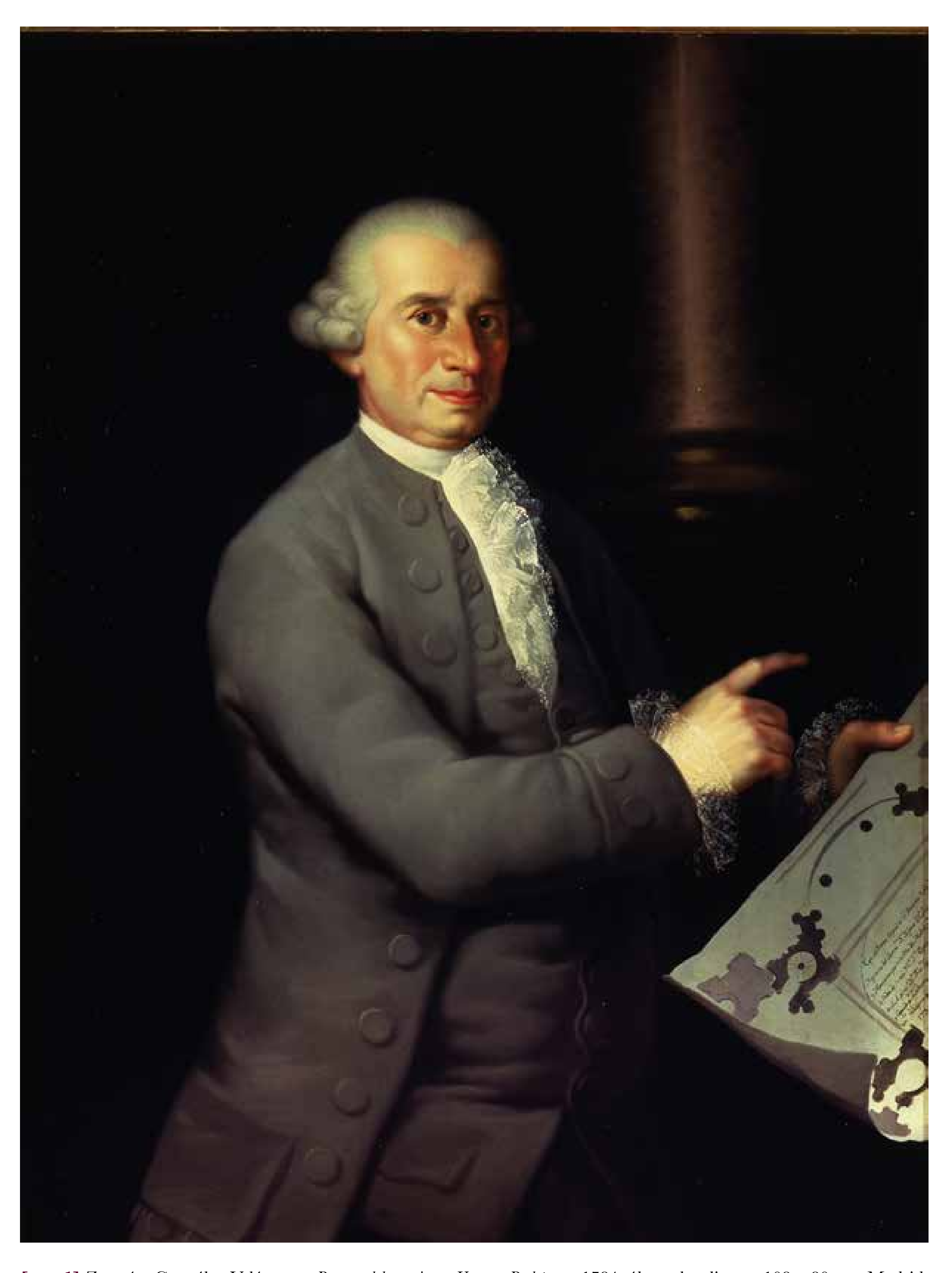
59 Rodríguez Ruiz, 1985.

60 Rodríguez Ruiz, 2015c.

I

La formación de Ventura Rodríguez

Piezas expuestas



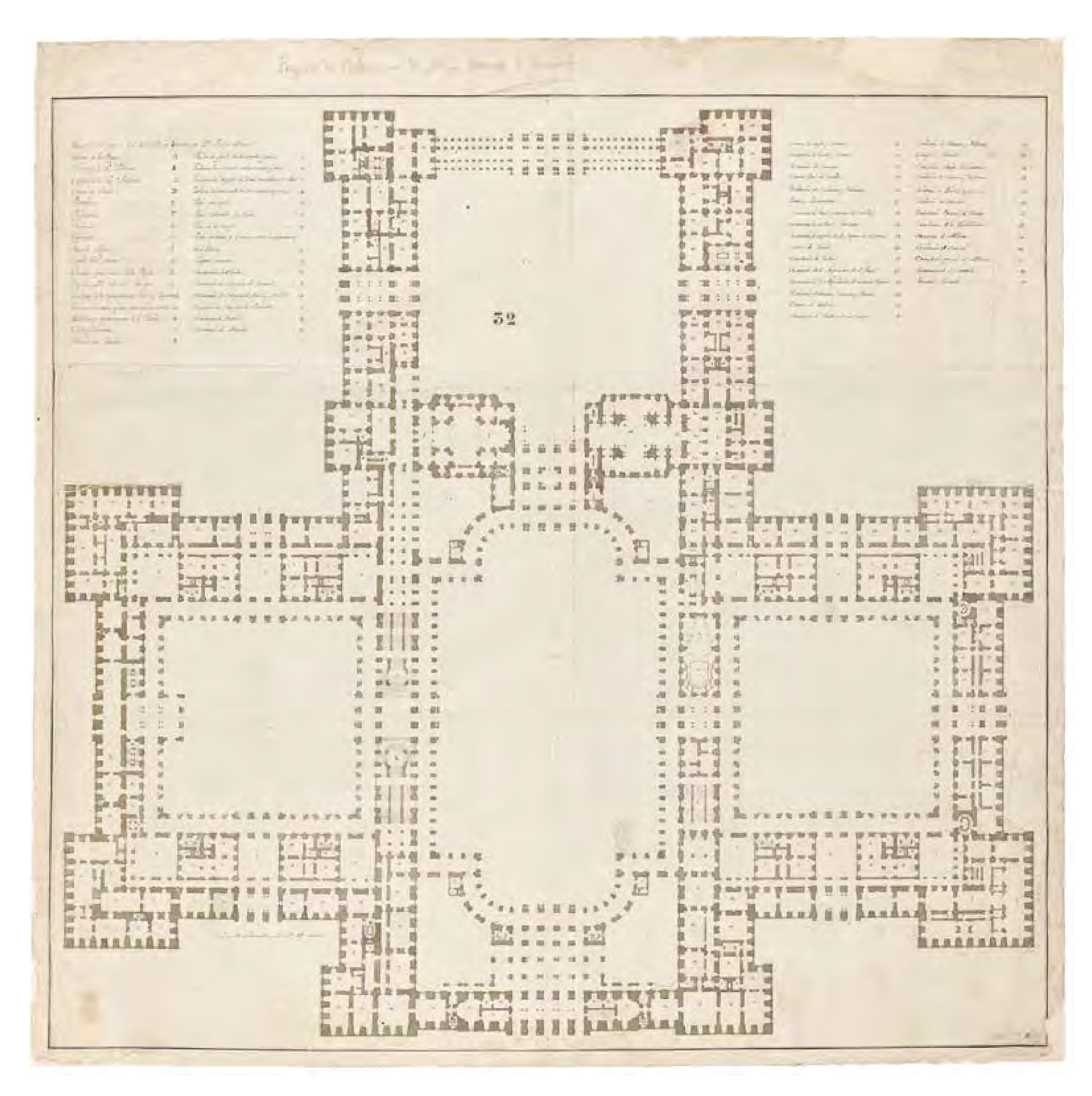
[cat. 1] Zacarías González Velázquez, *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez,* 1784, óleo sobre lienzo, 108 x 80 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Inv. 539.



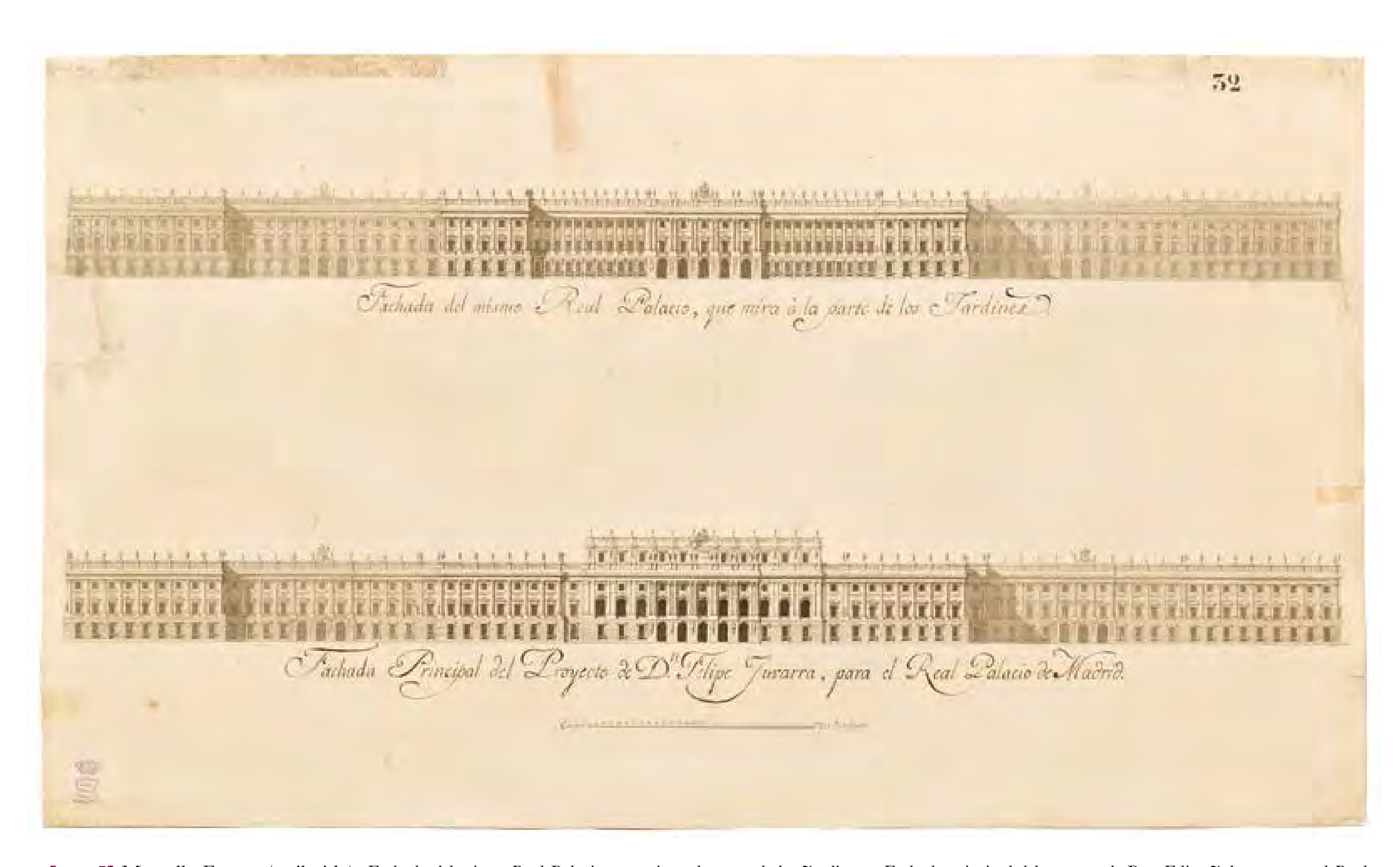
[cat. 2] Agostino Masucci (atribuido), *Retrato de Filippo Juvarra,* h. 1735, óleo sobre lienzo, 98 x 72 cm. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Museo, Inv. 566.



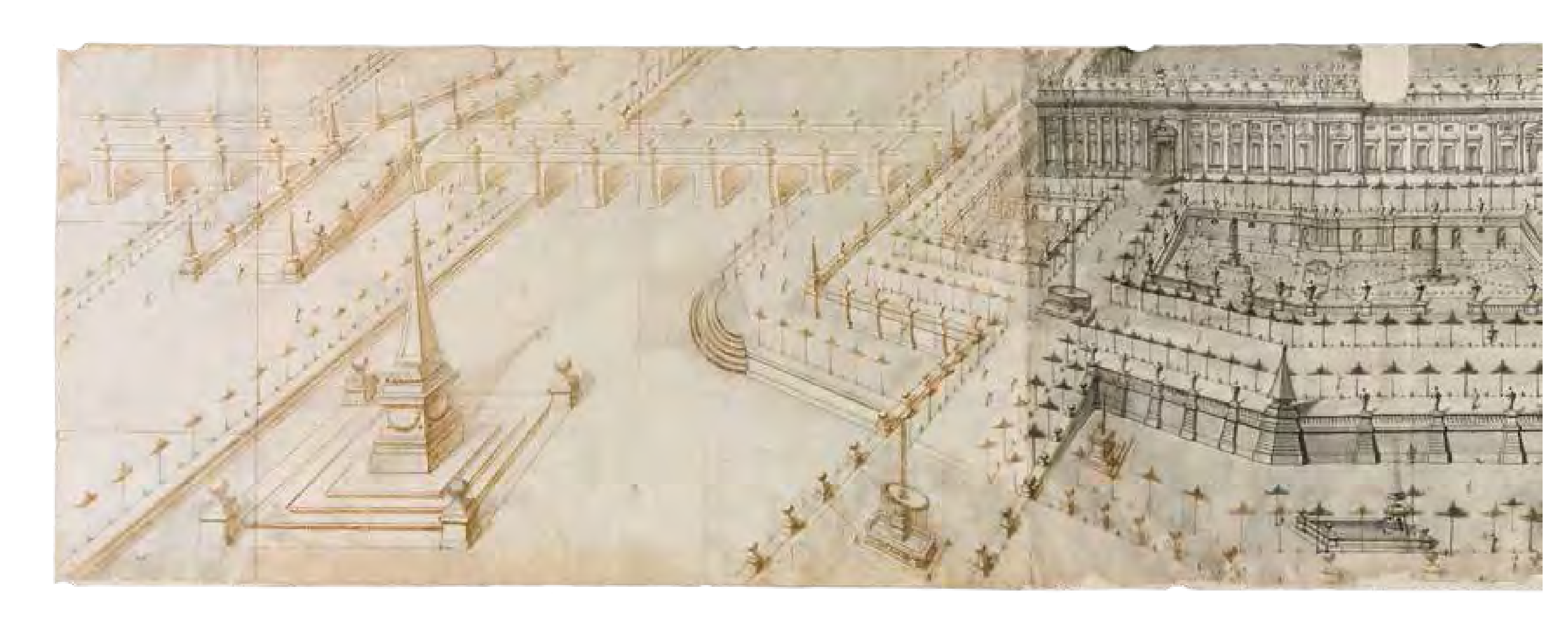
[cat. 3] Juan Minguet, *Retrato de Felipe V* (según pintura de Charles van Loo), *h.* 1760, papel, aguafuerte y buril, talla dulce, 270 x 197 mm. (huella), 525 x 375 mm. (papel). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.



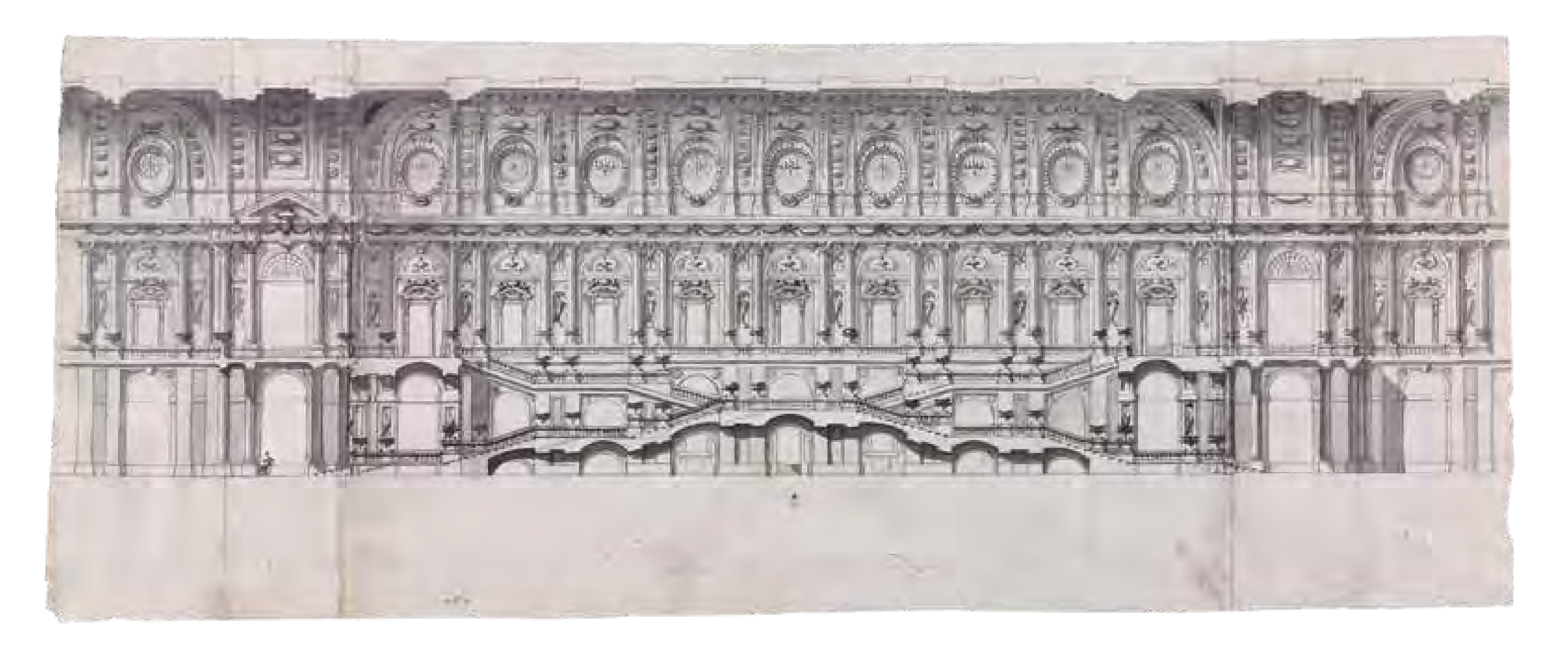
[cat. 4] Filippo Juvarra, *Proyecto de Palacio por Don Felipe Jubarra ó Ybarra. Planta del piso principal,* 1755, dibujo sobre papel entelado, tinta y aguadas de colores, 1077 x 1073 mm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Archivo General de Palacio, AGP 101.



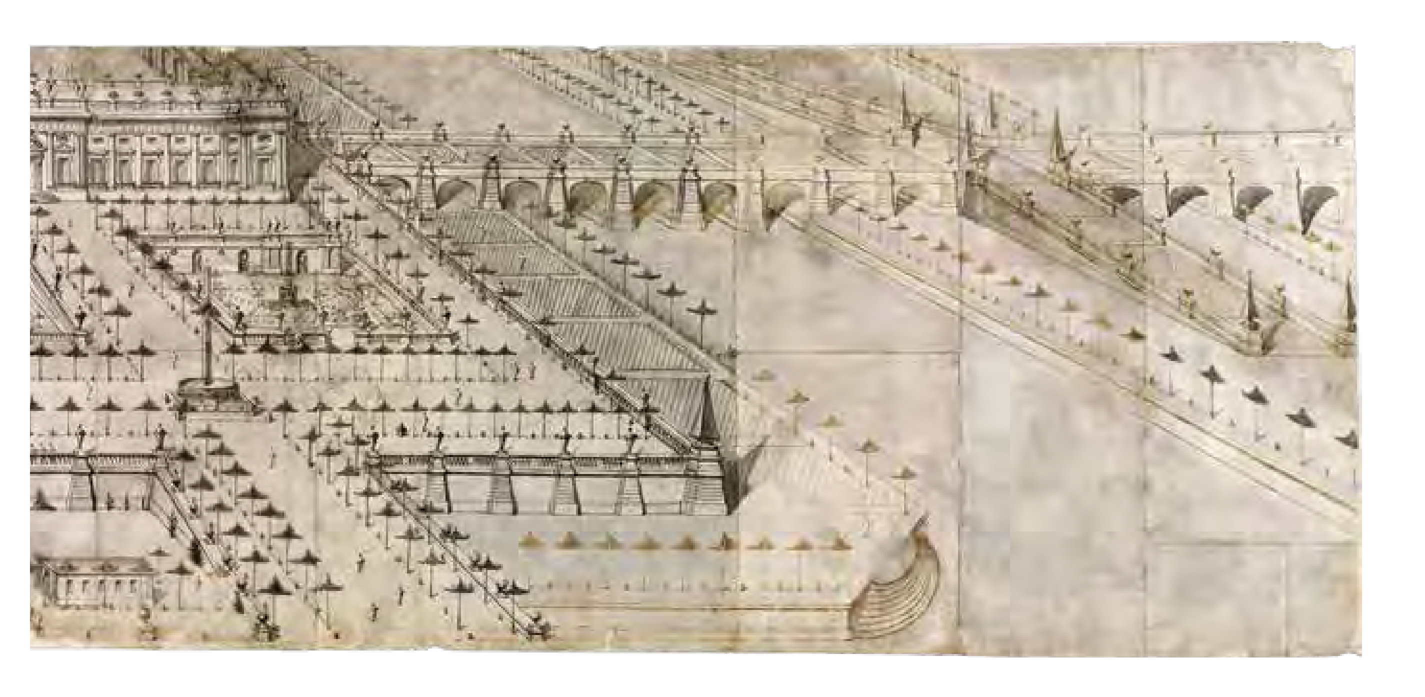
[cat. 5] Marcello Fonton (atribuido), *Fachada del mismo Real Palacio, que mira a la parte de los Jardines* y *Fachada principal del proyecto de Don Felipe Jubarra, para el Real Palacio de Madrid*, h. 1760, papel entelado, tinta y aguadas de colores, 540 x 928 mm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio, APG 76.



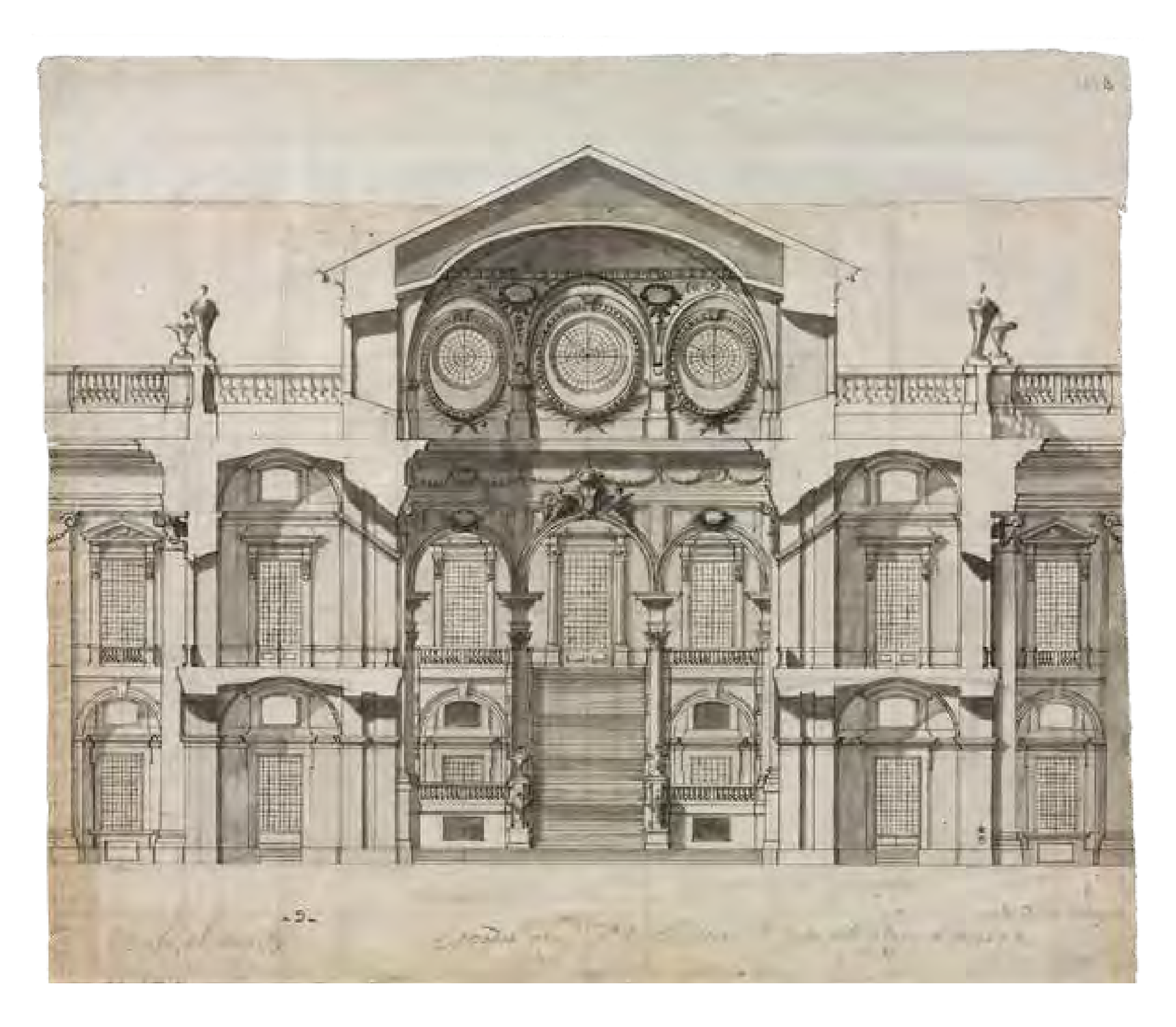
[cat. 6] Ventura Rodríguez, *Proyectos para jardines de un Palacio Real*, h. 1737-1742, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, lápiz grafito, aguadas color sepia y grisáceas de tinta china, 2162 x 441 mm., Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/6/4r.



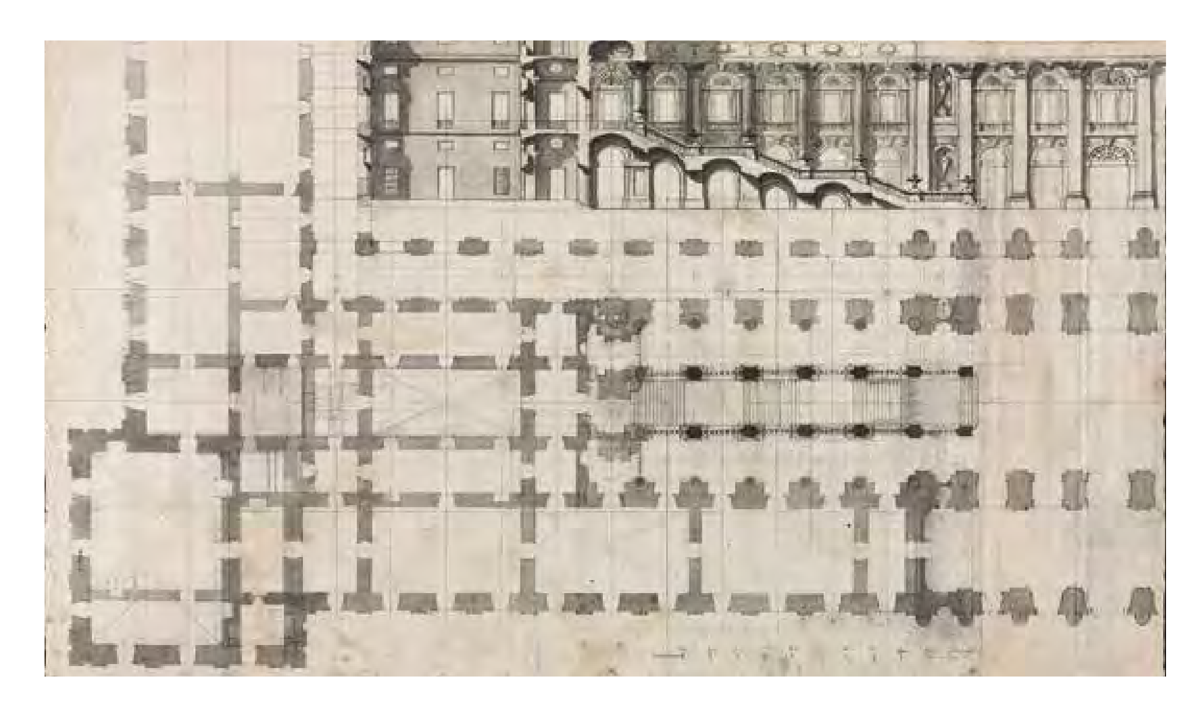
[cat.7] Ventura Rodríguez, *Sección longitudinal de la escalera del Palacio Real de Madrid,* 1737, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, trazos de lápiz negro y aguada de tinta china, 282 x 713 mm. (irregular). Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/11.



[cat. 8] Ventura Rodríguez, *Sección longitudinal del proyecto de Filippo Juvarra para la escalera del Palacio Real de Madrid,* 1737, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, compás, lápiz grafito tinta china y aguadas grises, 427 x 634 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/6/3.



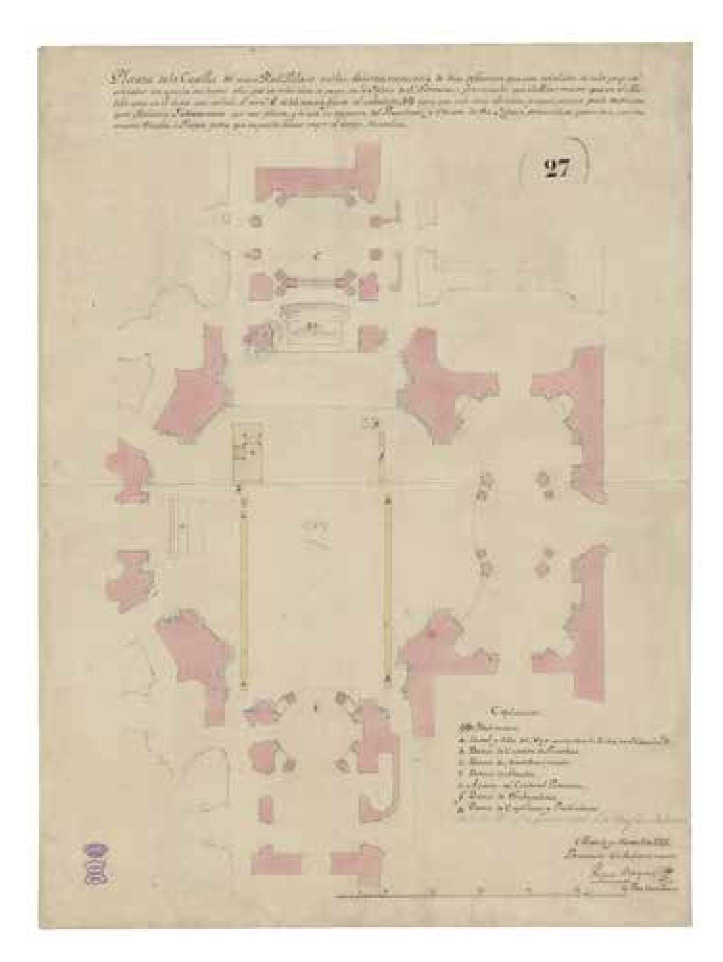
[cat. 9] Ventura Rodríguez, *Sección transversal del proyecto de Filippo Juvarra para la escalera del Palacio Real de Madrid,* h. 1737, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, lápiz negro y aguada de tinta china, 375 x 437 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/10.



[cat. 10] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la escalera del Palacio Real de Madrid,* 1737, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, lápiz grafito y aguadas grisáceas de tinta china, 439 x 755 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/6/2.



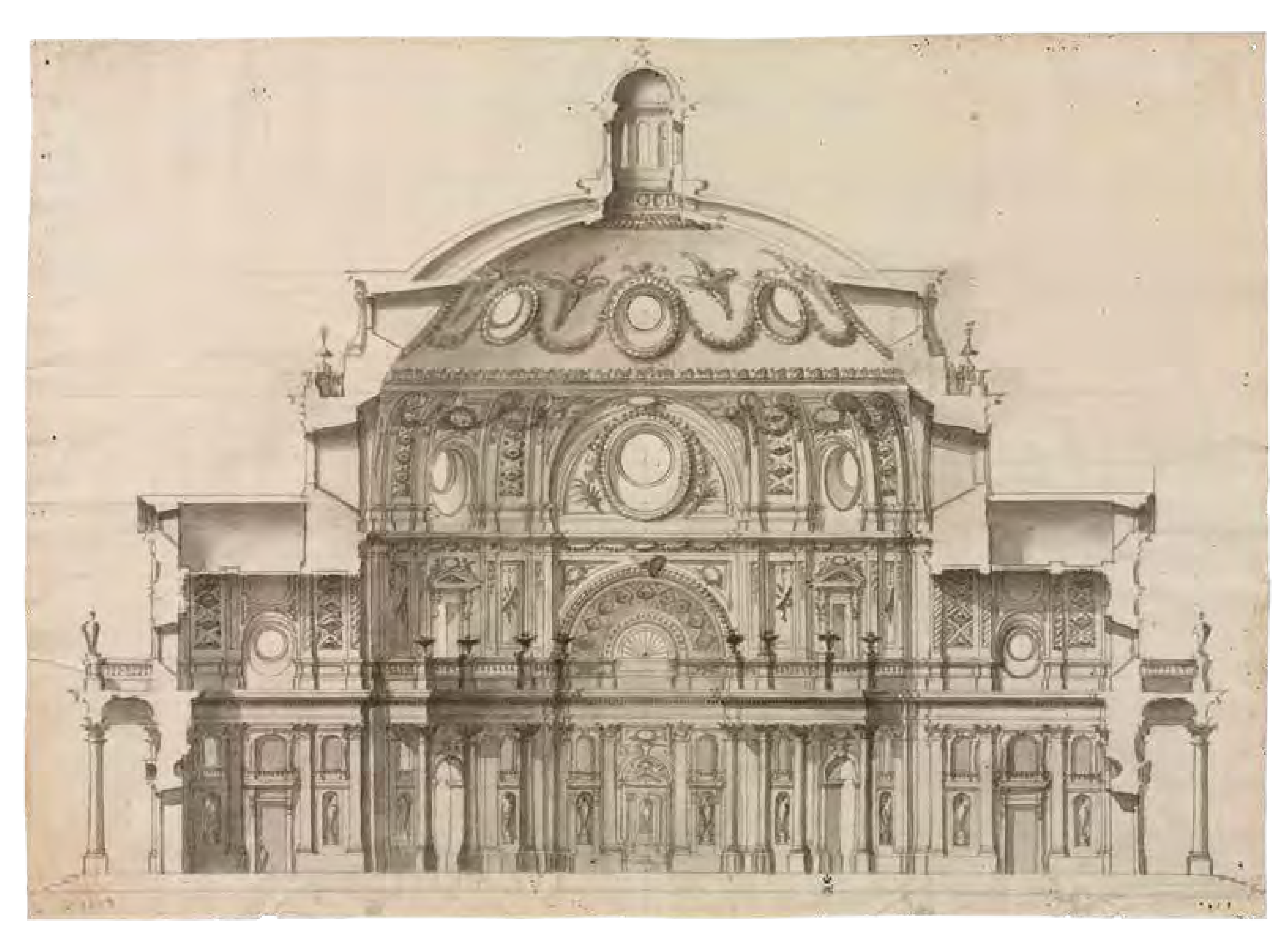
[cat. 11] Ventura Rodríguez, *Palacio Real de Madrid. Sección*, 1737, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, compás, lápiz grafito y tinta china, 357 x 685 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/6/1.



[cat. 12] Ventura Rodríguez, *Planta de la Capilla del nuevo Real Palacio con los Asientos respectivos de días defunción,* 1756, dibujo sobre papel entelado, tinta y aguadas de colores, 642 x 478 mm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Archivo General de Palacio, AGP 105.



[cat. 13] Ventura Rodríguez (atribuido), *Sección del proyecto para una iglesia,* 1738, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, trazos de lápiz negro y aguada de tinta china, 534 x 380 mm., Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/22.



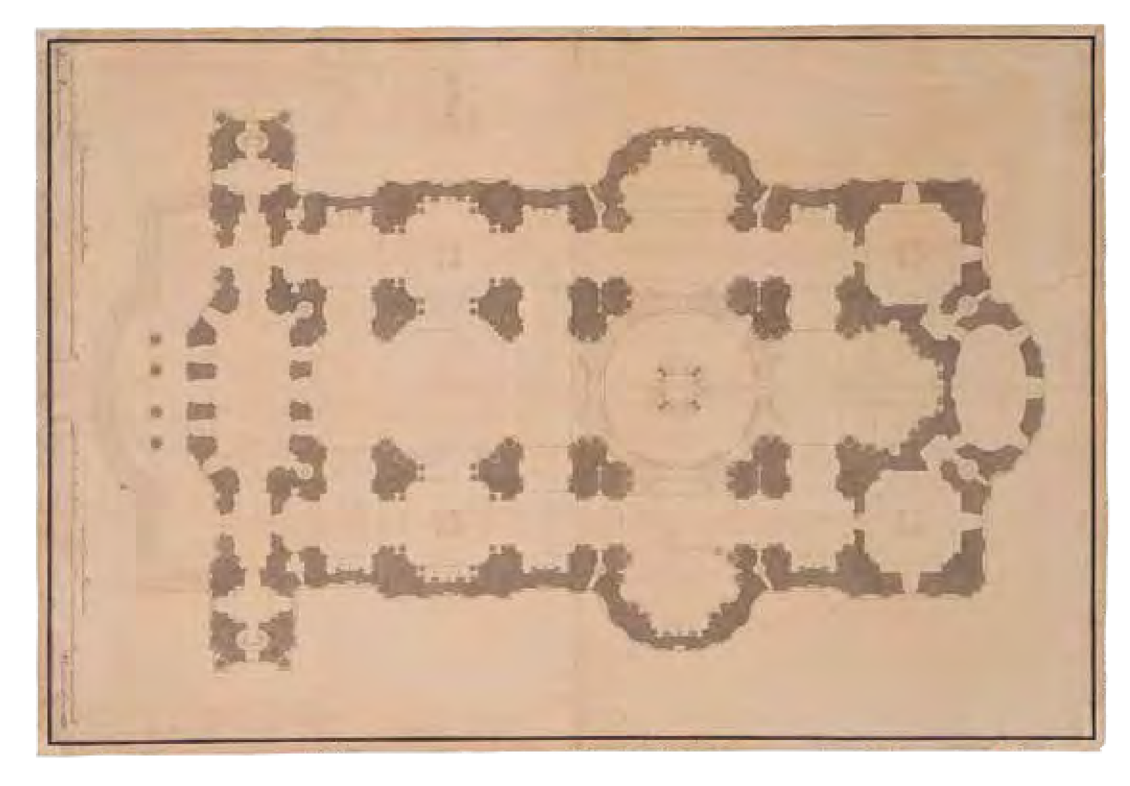
[cat. 14] Ventura Rodríguez, *Sección del proyecto para una iglesia,* 1738, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, trazos de lápiz negro y aguada de tinta china, 534 x 380 mm., Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/22.



[cat. 15] Ventura Rodríguez, *Proyecto para un templo magnífico. Alzado,* 1748, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas, 710x710 mm. Roma, Accademia di San Luca, 2170.



[cat. 16] Ventura Rodríguez, *Proyecto de una iglesia, sección,* 1748, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas, 710x1030 mm. Roma, Accademia di San Luca, 2171

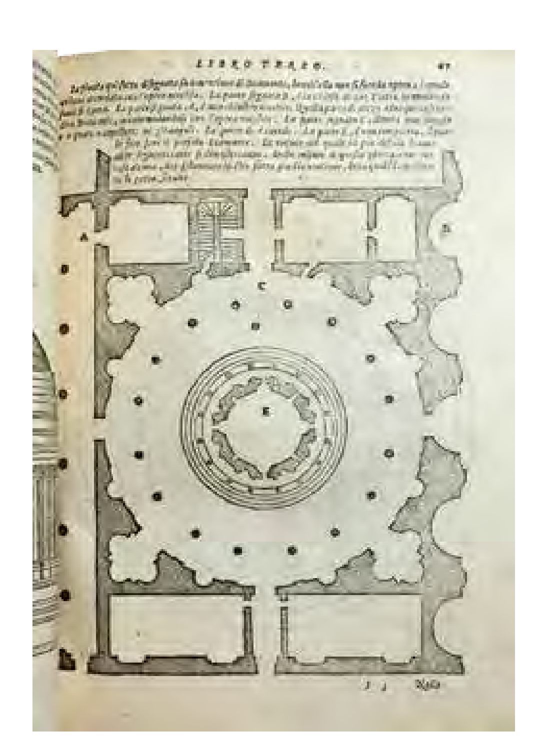


[cat. 17] Ventura Rodríguez, *Proyecto para un templo magnífico. Planta,* 1748, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas, 1020x710 mm. Roma, Accademia di San Luca, 2169.



[cat. 18] Ventura Rodríguez (dibujante) y Juan Bernabé Palomino (1692-1777) (grabador), *Túmulo erigido en las honras del cardenal Molina en la iglesia de San Felipe el Real de Madrid,* 1745, estampa, talla dulce, aguafuerte y buril, 493 x 309 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent / 14779.

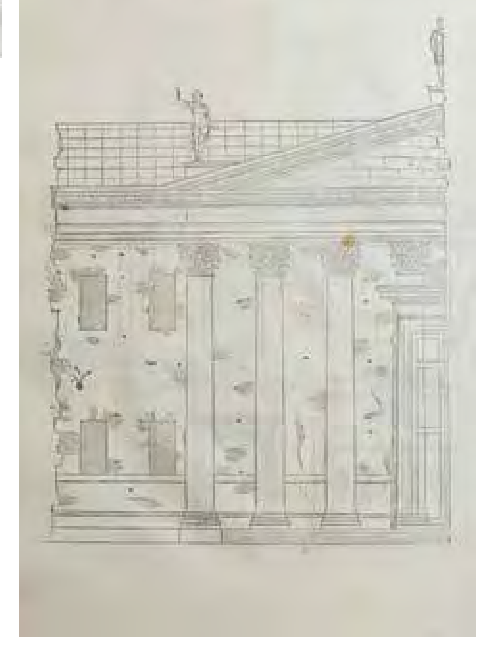




[cat. 19] Marco Vitruvio Polión, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio. Tradutti et commentati da Monsignor Barbaro.* Vinegia: Francesco Marcolini, 1556. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, B-2673.

[cat. 20] Sebastiano Serlio, *Tutte l'Opere d'Architettura..., Venecia:* Presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, B-1710.





[cat. 21] Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura...,* Bolonia: Giuseppe Longhi, 1635. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, B-2832.

[cat. 22] Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura...,* 1570. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, B-1758.



PROSPETTIVA
DE' PITTORI,
E ARCHITETTI
D'ANDREA POZZO
DELLA COMPAGNIA DI GIESU.
PARTE SECONDA.
In cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Arcl itettura.

IN ROMA, MDCCXXIII.
Nella Stamperia di Antonio de' Rossi, nella strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.



[cat. 23] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum…*, Roma: Joannis Zempel, 1737-1741. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, B-2835.





[cat. 24] [cat. 1] Giovanni Giacomo de Rossi, *Insignium Romae Templorum prospectus exteriores interioresque*…Roma: Iacobo de Rubeis, 1684. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-45.



II

Primeros proyectos y arquitectura teórica



Primeros proyectos y arquitectura teórica

Introducción

Delfín Rodríguez Ruiz

Como en una leyenda propia de artista –cultivada muy pronto por sus contemporáneos, de arquitectos a intelectuales y altos funcionarios de la monarquía, de Filippo Juvarra a Giovanni Battista Sacchetti, de Campomanes a Antonio Ponz y sancionada por Gaspar Melchor de Jovellanos ya en 1788[1]–, Ventura Rodríguez no sólo fue muy precoz en el dibujar, especialmente en temas relacionados con la práctica, sino también, y sobre todo, en el diseño entendido como teoría gráfica del proyecto, como teoría derivada de arquitecturas escritas o dictadas por sus maestros primeros, de Étienne Marchard a Juvarra o Sacchetti, entre otros.

Sus dibujos, como los de tantos otros que se formaron creciendo desde la práctica en las obras y en los talleres de maestros mayores y arquitectos, testimoniaban una rara habilidad para el diseño, aunque no controlase académicamente, en esos primeros años, la codificación tradicional en la cultura europea empleada desde el siglo XVI de los sistemas de representación en proyección ortogonal o en perspectiva misma. Fue este el caso de Ventura Rodríguez y los dibujos conservados al respecto son más que numerosos, especialmente en la Biblioteca Nacional de España, muchos de ellos aquí expuestos.

Sin embargo, muy pronto, la práctica cotidiana en dibujos y moldes de obra, directamente utilitarios y funcionales, así como la observación de los cuidados diseños de sus primeros maestros en dibujos de presentación para obras concretas, en proyectos ideales o propuestas de modelos ejemplares, contribuyeron a hacer la mano precoz y ágil de Ventura Rodríguez, incluido el uso de tratados manuscritos de arquitectura, además de la segura contemplación de dibujos históricos, especialmente en las obras en las que intervino, ciertamente con un papel secundario de "delineador", sobre todo en los Sitios Reales, como ocurriera en sus primeros trabajos en el Real Sitio de Aranjuez, a partir de 1732. También sería temprana la tentación de pensar en grande, desde palacios a jardines, de templos a catedrales, destinados a glosar lo que parecía ponerse en marcha en la arquitectura cortesana durante el reinado de Felipe V o incluso a medirse a sí mismo con esas ideas dibujadas. "Su" academia, a falta de una institución aún no creada, parecía residir en la observación de modelos y ejemplos directos.

No puede olvidarse que en esos primeros años, entre 1732 y la llegada de Juvarra en 1735 para proyectar el Palacio Real Nuevo de Madrid, aunque luego no fuera construido según sus ideas, Ventura Rodríguez inmediatamente pareció reconocerse, –casi como en una convencional leyenda de artista–, en cualidades aún no formadas según el rigor o la espontaneidad y elegancia que eran propias del arquitecto de Messina y Accademico di San Luca, –el más grande arquitecto europeo de esos años y excepcional dibujante de arquitecturas–, tanto en las formas proyectuales o soñadas, ideales por académicas o escenográficas, incluso en perspectivas insólitas, propias de un *vedutista*[2] .

1 Véase, en este mismo catálogo, el ensayo de Sambricio, 73-89.

2 Bonet Correa y Blasco, 1994; Rodríguez Ruiz, 2009d, y Cornaglia, Merlotti, Roggero, Kieven y Ruggero, 2014.

Antonio Joli, *Vista de la calle de Alcalá en Madrid*, 1754, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A la lección directa de Juvarra y, a partir de 1737, de su discípulo turinés Giovanni Battista Sacchetti, el joven Ventura Rodríguez debió unir para completar su formación, tratados y colecciones de estampas con edificios memorables italianos o franceses, habituales en los ambientes cortesanos, lo que le ayudaría, qué duda cabe, a ir configurando su idea de la arquitectura y del proyecto, incluidos los lenguajes ornamentales y arquitectónicos, además de contemplar soluciones tipológicas de diferente destino y composición. Lo que, por otra parte, había estado ausente y sin consecuencias directas en la cultura y en la práctica arquitectónica hispánica desde hacía más de un siglo.

Con esos contactos e instrumentos entre sus manos, además de su actividad práctica como delineante y aparejador de Juvarra –para el que dibujó también los planos para hacer la extraordinaria maqueta de un palacio que nunca habría de construirse– y Sacchetti en el Palacio Real Nuevo de Madrid, Ventura Rodríguez comenzó a entender la disciplina de la arquitectura en clave europea, aunque un tanto anacrónica, ya que tenía que suplir en pocos y fundamentales años, una tradición de casi siglo y medio en Italia o Francia. Lo mismo le ocurriría a la junta preparatoria de la Academia de 1744 que habría de consolidar, no sin contradicciones, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inaugurada, por fin, en 1752, siguiendo los modelos de la Accademia di San Luca de Roma y la Acádémie Royale des Beaux-Arts de París.

De esta forma, lo que Ventura Rodríguez, y con él muchos arquitectos cortesanos y académicos, pusieron en marcha, en los años centrales del siglo XVIII, cuando todo empezaba a cambiar fuera de España, fue una recuperación, entendida como una forma de reparar el tiempo perdido, lo ausente, de modelos que habían sido propios de otros países desde hacía un siglo y medio. Pero esta recuperación no se produjo en la arquitectura de la Monarquía Hispánica, ya fuera por medio de los ejemplos de Rafael o Michelangelo a Andrea Palladio o Vincenzo Scamozzi, de Gian Lorenzo Bernini a Francesco Borromini o Carlo Fontana y Juvarra, de Androuet Du Cerceau o Philibert de l'Orme a Claude Perrault o François Blondel y Robert de Cotte, sin olvidar una imprecisa relación con las ruinas –que conocían incluso mediante la lectura visual de Giovanni Battista Piranesi[3]– y los modelos de la antigüedad Romana –a través de Antoine Desgodetz, fundamentalmente–, aunque siempre tuvieron el peculiar consuelo de atender la imprescindible lección, desde Ventura Rodríguez, ya en 1753, a la Academia de San Fernando, del monasterio de El Escorial, incluida la restitución del Templo de Salomón, de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando o el tratado de Juan de Caramuel y su *Architectura Civil recta y obliqua* (Madrid, 1678).

En este sentido, la producción de dibujos, tanto prácticos como teóricos, arquitecturas conceptuales y escritas en algunos informes de Ventura Rodríguez, ilustran bien, de manera elocuente incluso, su versatilidad y atención a los mil estímulos que recibía, muchas veces imprecisos por formativos. El precoz, legendario y prodigioso dibujante que fue nuestro arquitecto aprendió a distinguir entre las formas de los sistemas de representación, entre 1736 y 1748, fecha del envío de su proyecto de templo o catedral a la Accademia di San Luca y justo antes de que proyectase su primera obra, la iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), posiblemente siguiendo modelos, entre otros, de Borromini para San Carlo alle Quattro Fontane o Juvarra con su proyecto para la iglesia de San Filippo de Turín[4].

Sus dibujos, estaban unas veces pendientes de lo operativo y funcional cuando se trataba de obras al servicio de sus maestros, otras, eran propios de arquitecturas soñadas, destinadas a quedarse en el papel, o entendidas

3 Rodríguez Ruiz en Borobia y Rodríguez Ruiz, 2011, 398-417, con la bibliografía anterior.

4 Chueca Goitia, 1942, sigue siendo ejemplar en su análisis sobre San Marcos. Recientemente ha habido un insólito intento, anacrónico o ucrónico, de corregir no sólo a la historiografía que se ha ocupado de la iglesia desde Ponz o Ceán-Llaguno hasta Chueca o Reese, sino incluso a las trazas del mismísimo Ventura Rodríguez, tomando a todos por equivocados tanto en el proyecto como sus lecturas.

5 Sambricio, 2012, 67-98.

6 Rodríguez Ruiz, 2009e, 126-127.

7 Palladio, 1570, 6-7.

8 Blanco Mozo, 1995-1996.

9 Barcia, 1906. La cita puede verse en Rodríguez Ruiz, 2009e, 123.

10 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/25/20.

11 Véase lo indicado en este catálogo, Rodríguez Ruiz, 244-251.

como variaciones sobre modelos en construcción, como los del Palacio Real de Madrid, ya fuera en relación al de Juvarra o al posterior de Sacchetti o, simplemente, reinterpretaciones a partir de los vistos en estampas, así como a reelaboraciones de novedades de la arquitectura italiana, también de la francesa, en estos primeros años, modelos todos conocidos a través de repertorios de imágenes y colecciones de dibujos.

En todo caso, sus proyectos de esos años de formación, tanto sus tanteos con modelos de iglesias y catedrales, son glosas hacia Juvarra y Sacchetti en sus distintas ideas para el Palacio Real Nuevo de Madrid, sus jardines, escaleras y otros proyectos ideales, aunque vinculados a modelos precisos. Esto puede verse en el denominado todavía[5] proyecto para el palacio del duque de Liria, hoy de Alba (Madrid) y que nada tiene que ver con él, ya que puede datarse entre 1740 y 1745, como propuse hace años[6], vinculándolo a una sorprendente utilización y versión del Palazzo Chiericati de Vicenza (1550), usando la estampa correspondiente del tratado de Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia, 1570), en el Libro Secondo[7]. Lo que constituye una importantísima aportación de Ventura Rodríguez a la recepción de Palladio en España y cuyo tratado poseía en su biblioteca[8].

Como ya he mencionado, buena parte de estos dibujos formativos de nuestro arquitecto se conservan en la Biblioteca Nacional de España y, como recordara el extraordinario Ángel Barcia, en su *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1906)[9], formaban parte de dos álbumes, entre los que se incluía el denominado arbitrariamente *Proyecto para el Palacio del duque de Liria*[10], que no es imposible, según los datos de su biblioteca y la de su heredero y arquitecto Manuel Martín Rodríguez, que así hubieran sido reunidos por este último a principios del siglo XIX.

En todo caso, lo cierto es que todos estos proyectos acompañaron la biografía y formación del arquitecto de Ciempozuelos al tiempo que trabajaba para Juvarra y Sacchetti en el Palacio Real, era nombrado Accademico di Merito por la Accademia di San Luca (1745-1748)[11] y comenzaba su intensa labor, a veces polémica, en la Academia de Madrid, primero durante su junta preparatoria (1744-1752) y luego, a partir de su fundación como Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, compartiendo actividades docentes y de alta responsabilidad con arquitectos como Giacomo Pavia, René Carlier, Giovanni Battista Sacchetti, José de Hermosilla –siempre en conflicto con nuestro arquitecto–, Diego de Villanueva –su enconado enemigo–, José de Castañeda y tantos otros, llegando a ser Director General de la misma en dos períodos (1766-68 y 1775-77), además de haber participado en otros tantos debates institucionales y en el polémico *Curso de Arquitectura*, nunca finalizado e iniciado en 1755, con algunos antecedentes previos, como puede verse más adelante.

Íntimo amigo del escultor Felipe de Castro, académico con larga estancia en Roma y de cultura y biblioteca prodigiosas, Ventura Rodríguez tuvo en esos años primeros de la Academia de San Fernando, un papel de primer orden, produciendo interesantísimos textos teóricos, polemizando con sus colegas arquitectos en la institución, de José de Hermosilla a Diego de Villanueva.

Intentó, con pereza, cumplir con el encargo de redactar un Curso de Arquitectura para los estudiantes, que debían escribir a varias manos José de Castañeda, Villanueva y otros, que nunca vio la luz (se reconstruye en esta exposición), como antes no lo hiciera tampoco el extraordinario tratado de José de Hermosilla, escrito y dibujado en Roma, en 1750.

Son años de proyectos teóricos, ensimismados o docentes, pero en los que se descubre con elocuencia su formación primera y las claves de sus referencias de modelos, de la Roma Barroca a El Escorial.

Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Delfín Rodríguez Ruiz

A partir de 1744, se gesta la creación de la junta preparatoria de la Academia, al amparo de la construcción del Palacio Real Nuevo de Madrid y de sus principales arquitectos y escultores, de Giovanni Battista Sacchetti a Gian Domenico Olivieri, de Ventura Rodríguez a su íntimo amigo el escultor Felipe de Castro **[cat. 28-29]**, pensionado en Roma entre 1733 y 1747[12], Accademico di San Luca y con una extraordinaria biblioteca.

Olivieri, como es sabido, fue el decidido entusiasta y mentor de la formación de una Academia en Madrid, aunque ya habían existido fracasados y meritorios intentos con anterioridad[13]. Madrid comenzaba una lenta pero consciente transformación urbana, teñida de contradicciones entre tradiciones locales, nacionales o "castizas" en confrontación con modelos cosmopolitas de origen francés o italiano, según mantiene tradicionalmente buena parte de la historiografía[14].

En realidad, ni el aumento de la población, que pasó de 130.000 a 160.000 habitantes entre 1700 y 1760[15], fecha de la entrada triunfal en Madrid de Carlos III, con arquitecturas efímeras diseñadas precisamente por Ventura Rodríguez **[cat. 82-83]**, ni las iniciativas de Felipe V y Fernando VI, a pesar de sus empeños casi megalómanos en el proyecto o la construcción de grandes complejos cortesanos, con excepción de los proyectos tan distintos de Filippo Juvarra y Giovanni Battista Sacchetti para el Palacio Real Nuevo[16], lograron cambiar la fisonomía de la capital.

Es más, la ciudad no se ordenó ni para asumir el aumento de población ni sus equipamientos básicos, de los higiénicos a los de embellecimiento urbano, a pesar de los esfuerzos de Teodoro Ardemans o Pedro de Ribera, entre otros[17]. Y eso, aunque se produjeron intervenciones monumentales aisladas, desde las del propio Palacio Real de Madrid y su entorno, entendidos como magnificente y frustrada ciudad regia proyectada por Sacchetti, en concurso-competencia después por su alumno Ventura Rodríguez, a partir de 1757, todo ello bajo la sombra proyectada por la memoria del abstracto y brillante ejercicio megalómano del proyecto de Juvarra (1735-1736), en el que con tanto empeño colaboró.

Ventura Rodríguez dibujó incluso los planos que habrían de servir para la construcción de la gran maqueta del Palacio de Juvarra, terminada después del inicio del nuevo proyecto de Sacchetti en 1737[18], un gesto tan descortés como simbólico, que habría continuar pesando en tiempo de Carlos III.

Lo cierto es que Madrid, hasta los años de la génesis y fundación de la Real Academia de San Fernando, carecía incluso de una tradición de vistas o *vedute* a la italiana de la ciudad, cuya ausencia evidente de monumentalidad o de edificios y vistas memorables probablemente había contribuido a esa carencia.

Sería Antonio Joli, escenógrafo y pintor de vistas modenés, que vino a Madrid, por sugerencia de Carlo Broschi Farinelli, entre 1749 y 1754, el que iniciaría la primera serie de vistas topográficas de la ciudad y otros Sitios Reales como Aranjuez o El Escorial[19], en la tradición de Gaspar van Wittel, Giovanni Paolo Pannini o Antonio Canaletto y Michele Marieschi, completamente nueva en España, trabajando después para Carlos III en Nápoles.

De sus vistas madrileñas, incluidos los dibujos de su plaza de toros, diseñada por Sacchetti y reformada por Ventura Rodríguez, destacan las de la calle de Alcalá **[cat. 31]**, la de Atocha y las relativas al Palacio Real de Madrid, todavía en construcción cuando las realizó, especialmente la versión que aquí se muestra, que permite comprobar que conocía el proyecto de Sacchetti y el programa iconográfico del padre Martín Sarmiento para el Palacio, del que el estrecho e íntimo amigo de Ventura Rodríguez, Felipe de Castro, realizó un busto **[cat. 29]**, tal como fue representado por Gregorio Ferro en 1795 **[cat. 28]**. Retrato que permite confirmar que las relaciones de Ventura Rodríguez, Felipe de Castro y Sarmiento, con su complejo y polémico programa iconográfico para el Palacio Real de Madrid[20] eran muy estrechas.

De hecho, la extraordinaria *veduta* aquí mostrada, con la vista del Palacio Real Nuevo de Madrid, pintada por Antonio Joli hacia 1755, posiblemente ya en Nápoles, recogíauna imagen del Palacio Real tal y como estaba concibiéndose en esos momentos, ya fuera por Sacchetti y Ventura Rodríguez, como por las esculturas y ornatos que Olivieri y Castro, siguiendo el programa del padre Sarmiento, y que estaban llevando a cabo o simplemente proyectando, como puede comprobarse por la decoración de esculturas de los reyes de la Monarquía Hispánica sobre la balaustrada de la cornisa, coronando la cúpula de Capilla Real por la escultura, finalmente no colocada, de un Santiago apóstol ecuestre según el proyecto de Olivieri.

Precisamente fueron estos artistas los que estuvieron, como es conocido, en el origen de la que sería la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (a partir de 1752), entendida en un primer momento, como una secuela de la fábrica y talleres del Palacio, cuyos modelos italianos eran más que evidentes, cruzados con la exaltación de significados salomónicos y heroicos, atributos de Felipe V y, en menor media, de su hijo Fernando VI, rey pacífico y clemente.

En el ámbito de la arquitectura, los cargos de los primeros profesores de la misma recayeron, en un momento inicial, en los arquitectos extranjeros responsables de las obras de los Sitios Reales y del Palacio Real de Madrid en construcción, lo que también ocurriría con las otras disciplinas artísticas.

Entre los primeros españoles iban a estar el citado escultor Felipe de Castro, figura especialmente significativa en este contexto tanto por su formación italiana como por su extraordinaria cultura, y su amigo Ventura Rodríguez[21], romano sin haber estado en Roma, viajando a su arquitectura, de Michelangelo **[il. 114]** a Gian Lorenzo Bernini **[il. 115]**, Francesco Borromini **[il. 116]**, Carlo Rainaldi **[il. 117]** o Carlo Fontana **[il. 118]**, sin moverse de su mesa, por medio de tratados y repertorios como los ya mencionados y, además académico, como sabemos, de la de San Lucas de Roma.

Fue uno de los primeros profesores de la junta preparatoria, al lado de Giovanni Battista Sacchetti, René Carlier o Giacomo Pavia. En realidad, ni Carlier ni Saccheti, debido a sus obligaciones en obras reales, dedicaron mucho tiempo a la Academia, aunque no cabe duda de que el discípulo de Juvarra marcó esos primeros años ya fuera por sus dibujos o por la codificación que de la herencia del de Messina realizara en su arquitectura, en su idea de la misma.

12 Bédat, 1975 y Rodríguez Ruiz, 2013a, que recoge la bibliografía de Claude Bédat sobre las sucesivas y magníficas bibliotecas de Felipe de Castro, modelo para la de Ventura Rodríguez. Véase al respecto, Blanco Mozo, 1995-1996.

13 Sánchez Cantón, 1952; Sánchez Cantón, 1959; Bédat, 1989 y Bottineau, 1986, entre otros.

14 Bonet Correa y Blasco, 2002; Santiago Páez, 2004 y Rodríguez Ruiz, 2017b.

15 Ringrose, 1985 y Juliá, Ringrose y Segura, 1994.

16 Plaza, 1975 y Rodríguez Ruiz, 2017a.

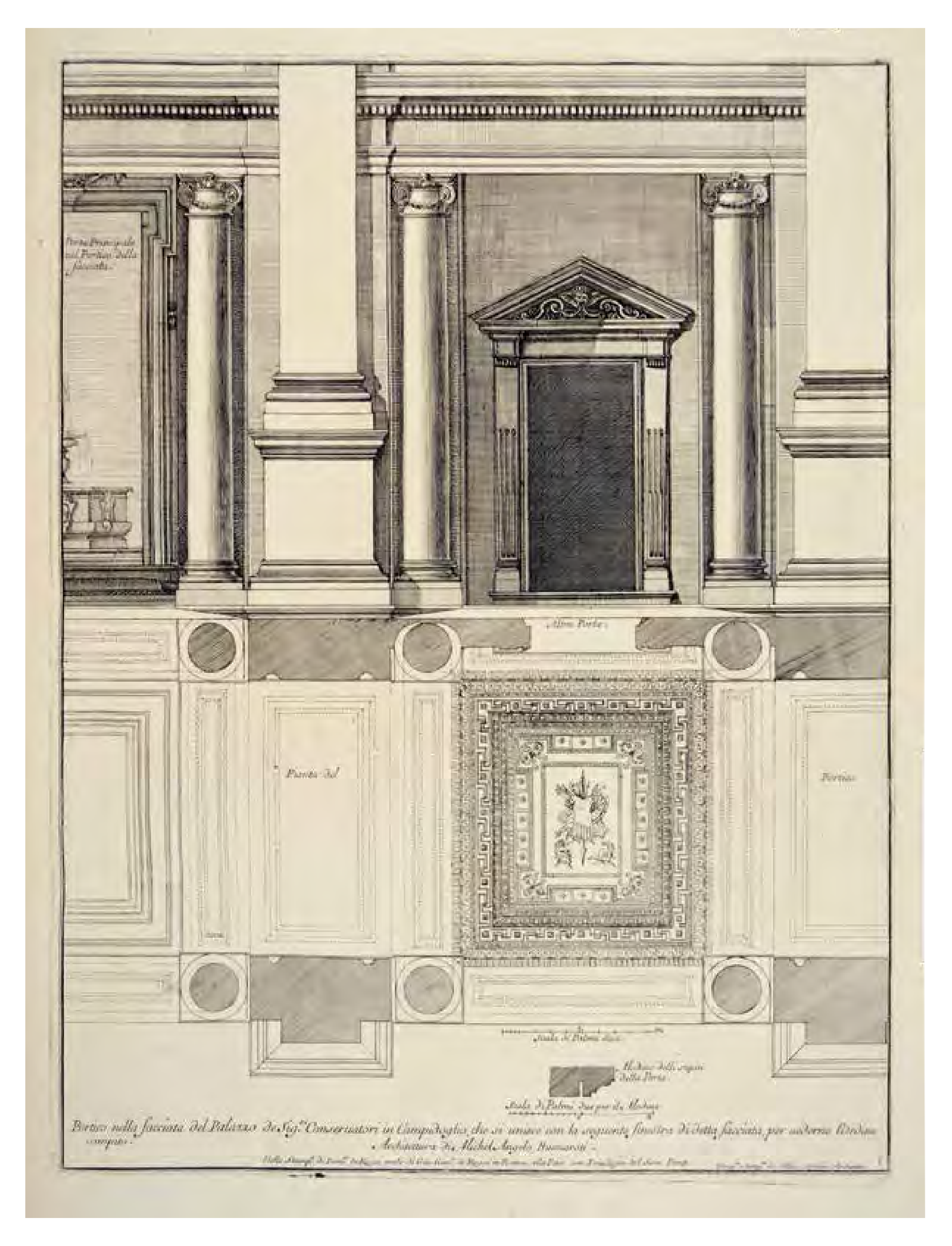
17 Blasco, 1994.

18 Plaza, 1975; Alonso Martín y Mairal Domíngez, 2004; Maial Domínguez, 2012; Rodríguez Ruiz, 2017.

19 Sobre las vistas de Joli de Madrid pueden verse ahora Borobia y Rodríguez Ruiz, 2011 y Urrea, 2012.

20 Muniaín, 2002 y Álvarez Barrientos y Herrero, 2002.

21 Chueca Goitia, 1942, 185-210.



[il. 114] Domenico de Rossi, *Palacio de los Conservadores en el Capitolio*, planta y alzado, de Michelangelo, en *Studio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigne di Roma*... tomo I, 1702. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

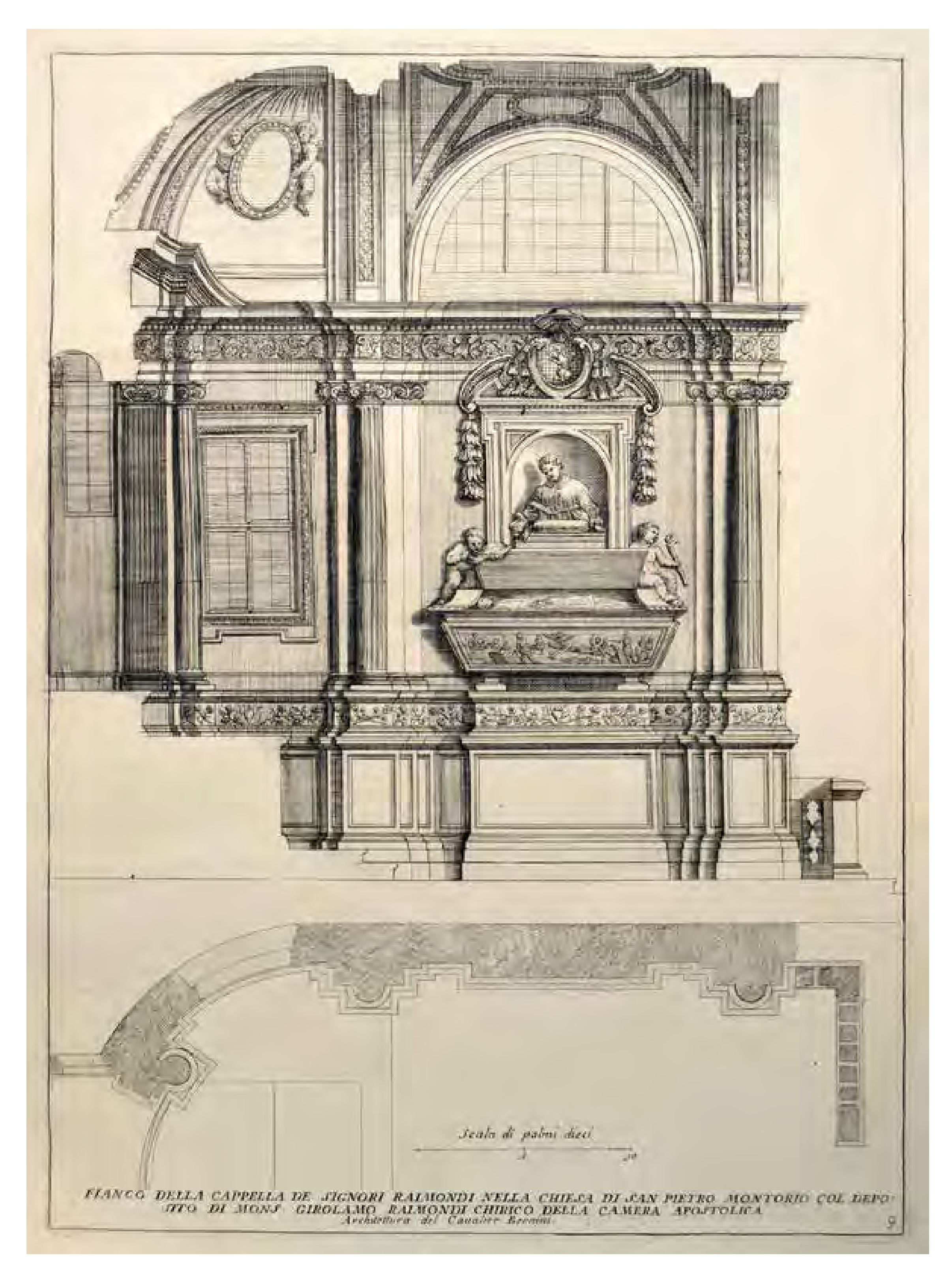


[il. 115] Domenico de Rossi, *Alzado de la fachada de la iglesia de la Ariccia*, de Gian Lorenzo Bernini, en *Studio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigne di Roma*… tomo II, 1711. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

Un dibujo, a él atribuido desde el catálogo de Barcia de la Biblioteca Nacional, -opinión que comparto, aunque se hayan planteado dudas posteriores-, para la capilla del Palacio Real de Madrid, de hacia 1753-1755[22], ilustra bien que en esos años la Academia tenía una idea de la arquitectura y una forma de representarla en la que Juvarra y el propio Sacchetti habían cumplido una función primordial, a medio camino entre la tradición romana de Carlo Fontana y del propio Filippo Juvarra.

Es cierto que los años de la junta preparatoria de la Academia de San Fernando (1744-52), fueron apasionantes, un verdadero laboratorio de ideas en tensión y en conflicto en el que se mezclaban problemas propios del proceso de institucionalización de las artes, de la consolidación de una nueva idea de la figura del artista y del arquitecto, de la búsqueda de modelos comunes de lenguaje, separados con frecuencia, por los abismos que generaron las fuertes y distintas tradiciones representadas en los individuos que debían poner en marcha las actividades.

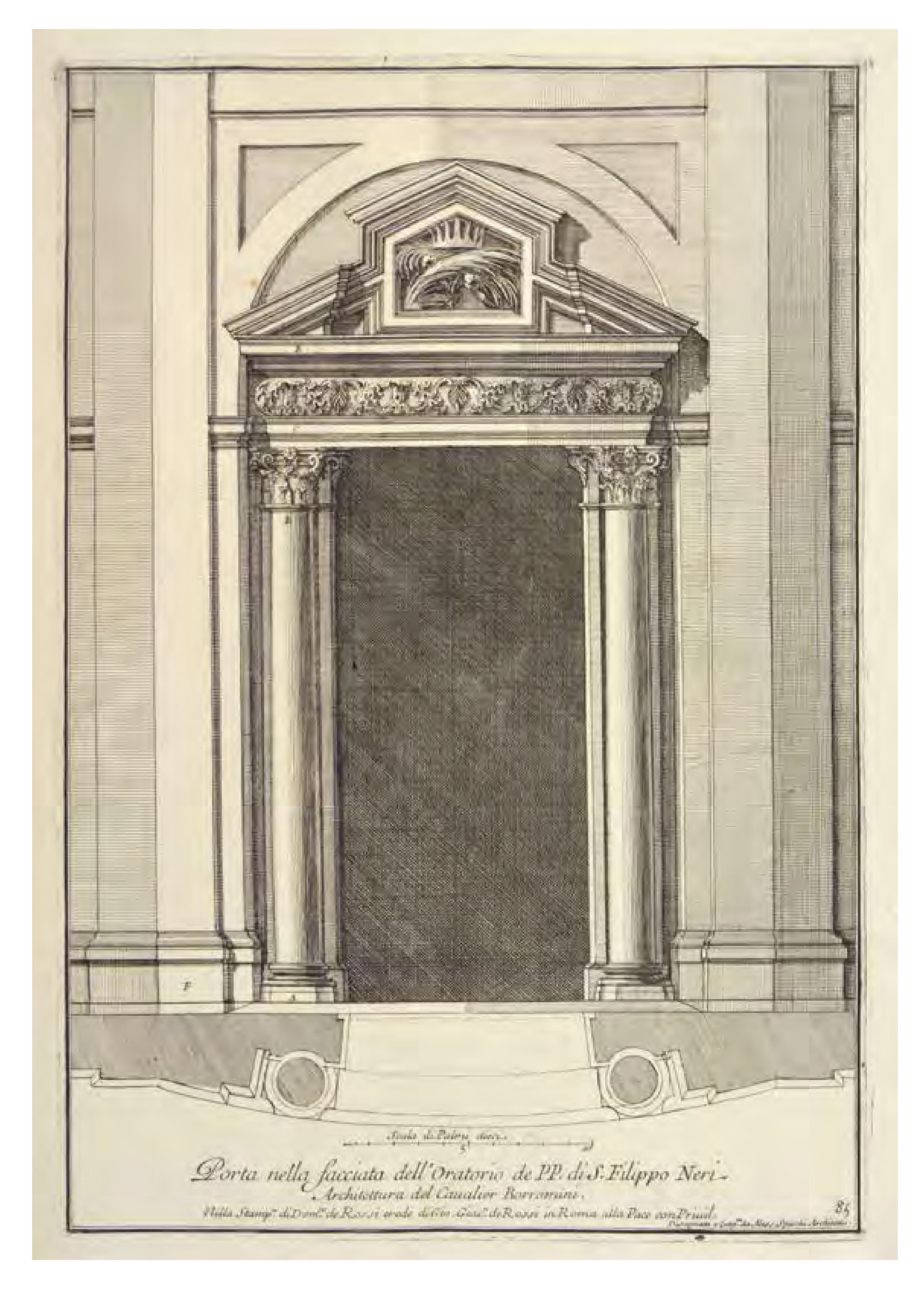
22 Rodríguez Ruiz, 2009h, 286.



[il. 116] Giovanni Giacomo de Rossi, *Capilla Raimondi en San Pietro in Montorio*, de Gian Lorenzo Bernini, en *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti*, Roma: Gio. Giacomo de Rossi, [1690]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.



[il. 117] Domenico de Rossi, *Altar de la iglesia de Jesús y María*, de Carlo Rainaldi, en *Studio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigne di Roma*... tomo I, 1702. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.



[il. 118] Domenico de Rossi, *Puerta de la fachada del oratorio de San Felipe Neri*, de Francesco Borromini, en *Studio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigne di Roma*... tomo I, 1702. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

Así, aunque bajo el paraguas aparentemente único de una idea de la arquitectura cortesana y cosmopolita (francesa, pero sobre todo italiana), las ideas nuevas, las viejas y las certidumbres basadas en el prestigio de Juvarra o Sacchetti y lo que ellos representaban, dieron lugar a un debate de los más significativos de todo el siglo XVIII.

Cuando se inaugura oficialmente (1752), por Fernando VI, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo testimonio de su apertura puede leerse en *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes...*(Madrid, 1752) **[cat. 39]**, estaban aún lejos de haber encontrado equilibrio alguno las tensiones, los debates, las polémicas y los modelos a escoger. De hecho, sus *Estatutos* no fueron aprobados y publicados hasta 1757 **[cat. 41]**.

Las diferencias no residían sólo entre diferentes concepciones de la arquitectura y de sus lenguajes, o en qué modelos fijar como plausiblemente ejemplares o que concitaran un mínimo acuerdo, sino también surgían entre arquitectos profesores y académicos aristócratas o altos magistrados y funcionarios, es decir, entre la profesión, atenta a cuestiones disciplinares de su propio arte, y quienes entendían que la Academia y, con ella, las artes y la arquitectura debían ser un instrumento privilegiado de la política cultural del Estado, de la Monarquía, aunque lo cierto es que ninguno de estos grupos parecía tener muy claro los modelos a seguir. Por eso, en esos primeros años, podían convivir la tradición hispánica con el barroco romano, los modelos canónicos del Renacimiento con una genérica idea de la grandeza de la Roma antigua o las tradiciones francesas del siglo XVII con el cada vez más valorado modelo de arquitectura nacional en que habría de convertirse El Escorial, además del evidente peso de Juvarra y de la arquitectura de los Sitios Reales y del Palacio Real en manos de arquitectos italianos y franceses[23].

23 Sobre estos temas, lo que exime de citar ahora la bibliografía anterior, véase Rodríguez Ruiz, 2002.

El curso de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Delfín Rodríguez Ruiz

Ya desde 1744, la junta preparatoria de la que habría de ser Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de su fundación oficial en 1752, había previsto no sólo articular sus modelos estatutarios y formales sobre los contemporáneos de las de París y Roma, dotándola de una biblioteca adecuada, especialmente con tratados y repertorios arquitectónicos de estampas, sino que, además, se empeñó muy pronto, al menos ya desde 1747, aunque sin fortuna, en dotar a sus alumnos de un tratado o "curso de arquitectura" para su formación.

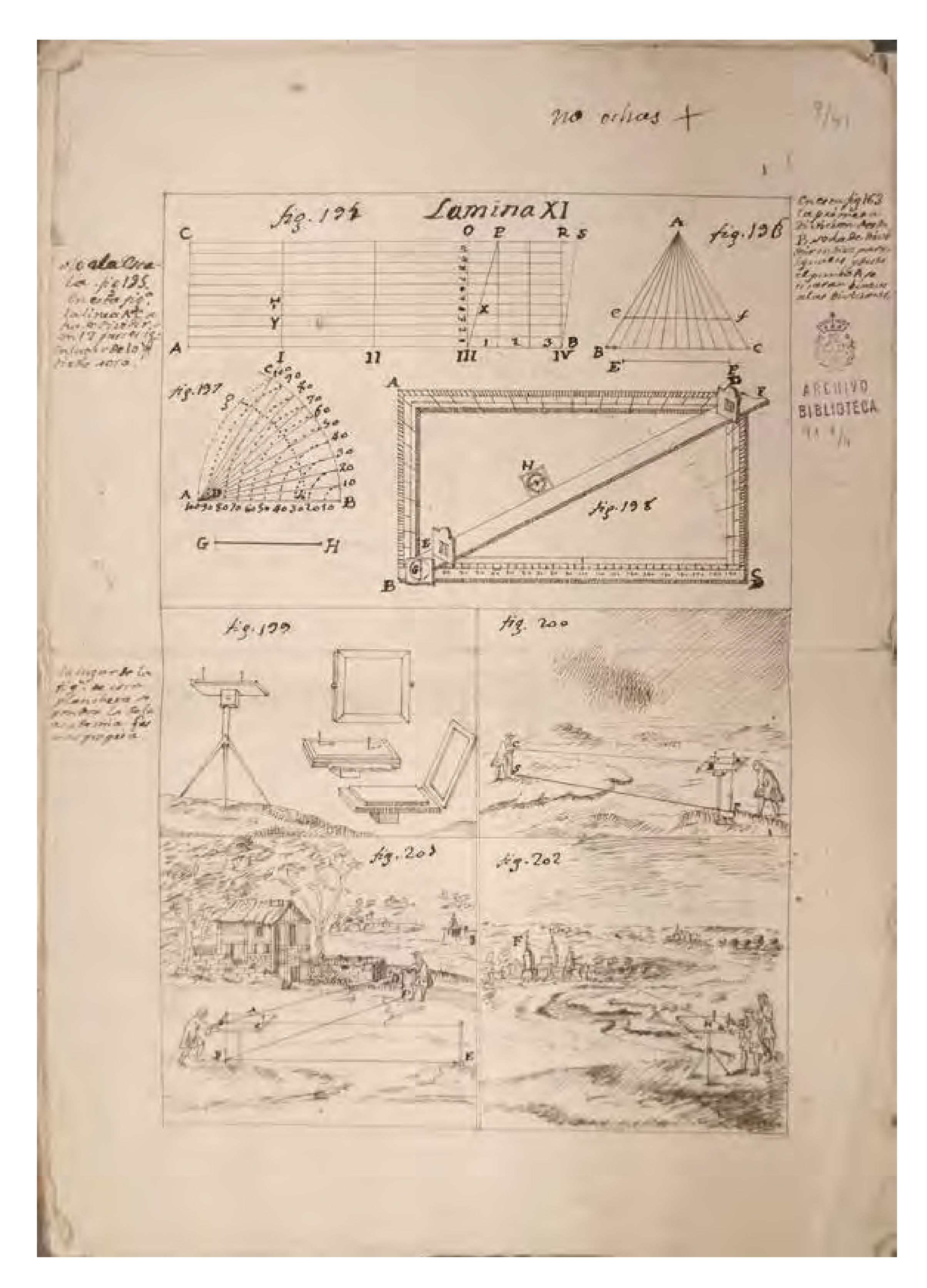
Desde sus orígenes, parece que fueron Giacomo Pavia[24], pintor, escenógrafo y arquitecto ocasional, además de académico de la Accademia Clementina de Bolonia, junto a José de Hermosilla, Diego de Villanueva y el propio Ventura Rodríguez, los más preocupados por la enseñanza de la arquitectura en la Academia, aunque los titulares responsables fueran el propio Giovanni Battista Sacchetti o François Carlier. Pavia fue muy apreciado entre los alumnos y no es improbable que usara en sus lecciones sus dos tratados manuscritos *Libro de la Geometria Pratica* (1739) y *Libro della Prospettiva* (1740), escritos y dibujados en Madrid y dedicados a la Academia de Bolonia. La presencia en ellos de la tradición de pintores y arquitectos escenógrafos como los hermanos Bibbiena o Andrea Pozzo, con su influyente *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693-1700) **[cat. 23]**, es más que evidente.

Lo cierto, sin embargo, fue que José de Hermosilla, pensionado por la junta preparatoria en Roma, entre 1747 y 1751, llevaba el encargo preciso de José de Carvajal y Lancaster **[cat. 30]**, Protector de la misma, de escribir un *Tratado de arquitectura civil* **[cat. 38]** para la Academia de San Fernando. Lo que efectivamente hizo en 1750, en Roma, y que pude dar a conocer hace años[25], aunque sus diferencias con los profesores de la Academia de Madrid, de Ventura Rodríguez a Sacchetti o Carlier y Diego de Villanueva, impidieron su publicación, a pesar del apoyo que siempre tuvo en el conde de Aranda, que como Director General del Cuerpo de Ingenieros y Consiliario de la Academia siempre le protegió[26].

La idea de la institución, en cambio parecía ser muy otra –y, si se me permite, un poco extravagante, aunque fuera posiblemente consecuencia de las diferencias irreconciliables y de las distintas ideas que sus miembros, arquitectos y nobles, tenían entre ellos– y era que se tradujesen partes de diferentes tratados italianos y franceses para configurar el contenido del curso, sin que sus traductores fueran autores. Al tiempo, se encargaba a sus profesores (José de Hermosilla, Ventura Rodríguez, José de Castañeda **[il. 119]**, Alejandro González Velázquez y Diego de Villanueva) redactar, de un modo coral también, un curso de geometría para los alumnos de arquitectura. Ninguno de los dos proyectos tuvo un final afortunado.

De esta forma, la Academia acordó (1752) que Hermosilla y Rodríguez, lo redactaran, lo que el primero hizo con prontitud, sin duda basándose en lo escrito en su tratado de 1750. El segundo lo entregó tardíamente en

24 Bédat, 1989; Quintana, 1983 y Rodríguez Ruiz, 2002.
25 El estudio del tratado de *La Architectura Civil*, Roma, 1750, es de 1985, aunque ahora puede verse también en Rodríguez Ruiz, 2017a.
26 Rodríguez Ruiz y Sambricio, 1998, 149-171.



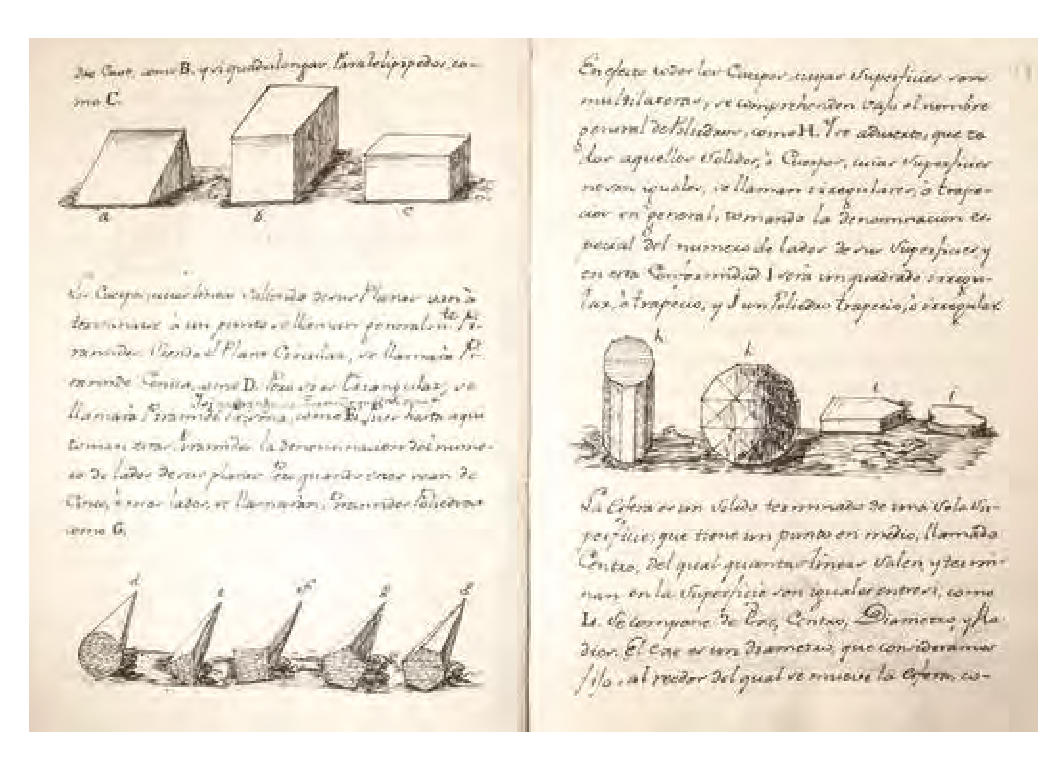
[il. 119] José de Castañeda, *Tratado de geometría práctica, aplicada al uso de la Architectura Civil,* [h. 1755], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

1755. Sea como fuere, lo cierto es que ese mismo año, José de Hermosilla **[cat. 45]**, Ventura Rodríguez **[cat. 44]** y José de Castañeda **[cat. 46]**, entregaron tres manuscritos con un tratado de geometría[27]. Hermosilla lo tituló *Práctica de Geometría*[28] **[il. 120]**, con referencias explícitas a Tosca, como ya había hecho en su *Architectura Civil* (1750); Ventura Rodríguez hizo lo mismo, titulándolo también *Práctica de Geometría*[29] **[il. 121]**. Castañeda, por su parte, lo tituló *Tratado de Geometría práctica, aplicada al uso de la Architectura Civil*[30] **[il. 122]**, participando después, con ese texto, en la continuación (1762), de la idea del Curso junto con Diego de Villanueva **[cat. 47]** y su *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas* **[il. 123]**, impreso en 1767, aunque también fracasó ese nuevo intento, destruyéndose las aportaciones de ambos, aunque pudiera reconstruirse con lo conservado en diferentes instituciones[31].

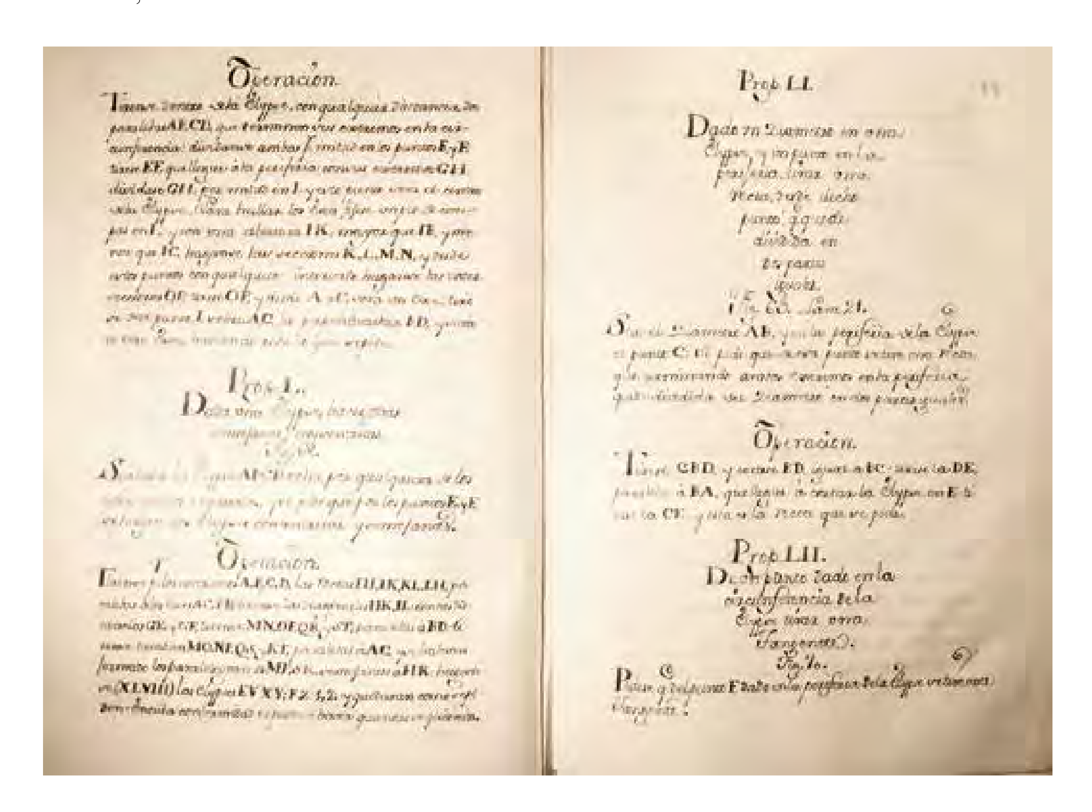
Castañeda, que había sido pensionado en Francia en los años cincuenta, señalaba en su manuscrito que había tomado como modelo precisamente la tradición francesa, es decir, "lo que se enseña en París, así en la Academia de Arquitectura como en la nueba escuela del Sor. Blondel." Junto a Jacques-François Blondel, a cuya academia privada debió asistir Castañeda, autor, entre otras obras de su magnífica *Architecture Française* (París, 1752-1756), que también usaron Diego de Villanueva y Ventura Rodríguez, no debe olvidarse la importancia teórica que para todos ellos tuvo la edición francesa de Vitruvio (París, 1673) de Claude Perrault, cuyo *Compendio* (Madrid, 1761) traduciría el propio Castañeda[32].

La idea de que el *Curso de Arquitectura* se organizase extrayendo párrafos y capítulos de "Authores conocidos", como afirma Castañeda, debió proceder del importante *Dictamen sobre la enseñanza de la arquitectura en la Academia de San Fernando*, que escribiera, en 1757[33], el conde de Aranda, Consiliario de la Academia, y en el que resuenan las ideas del propio Hermosilla y de su tratado manuscrito de *La Architectura Civil* (Roma, 1750) **[cat. 38]**. El *Dictamen* entendía la arquitectura como un instrumento privilegiado de la política cultura de la monarquía y de sus necesidades de autorrepresentación, magnificencia y utilidad pública. Resumidamente, proponía, el mismo año de la publicación de los *Estatutos* (1757) de la recién fundada Academia de Madrid, un triple frente de actuación institucional con respecto a la enseñanza y formación de la arquitectura: uno sería la creación de una colección de monumentos arquitectónicos de España[34] (El Escorial, La Alhambra, el Palacio de Carlos V, la catedral de Granada o la mezquita de Córdoba); el segundo, una política de traducciones de tratados canónicos de arquitectura, de Vitruvio a Serlio, de Vignola y Palladio a Scamozzi, entre otros, y, por último, la peculiar redacción coral, instrumental y colectiva, al servicio del Estado, de un Curso de Arquitectura que, a la postre, como se ha visto, quedó truncado.

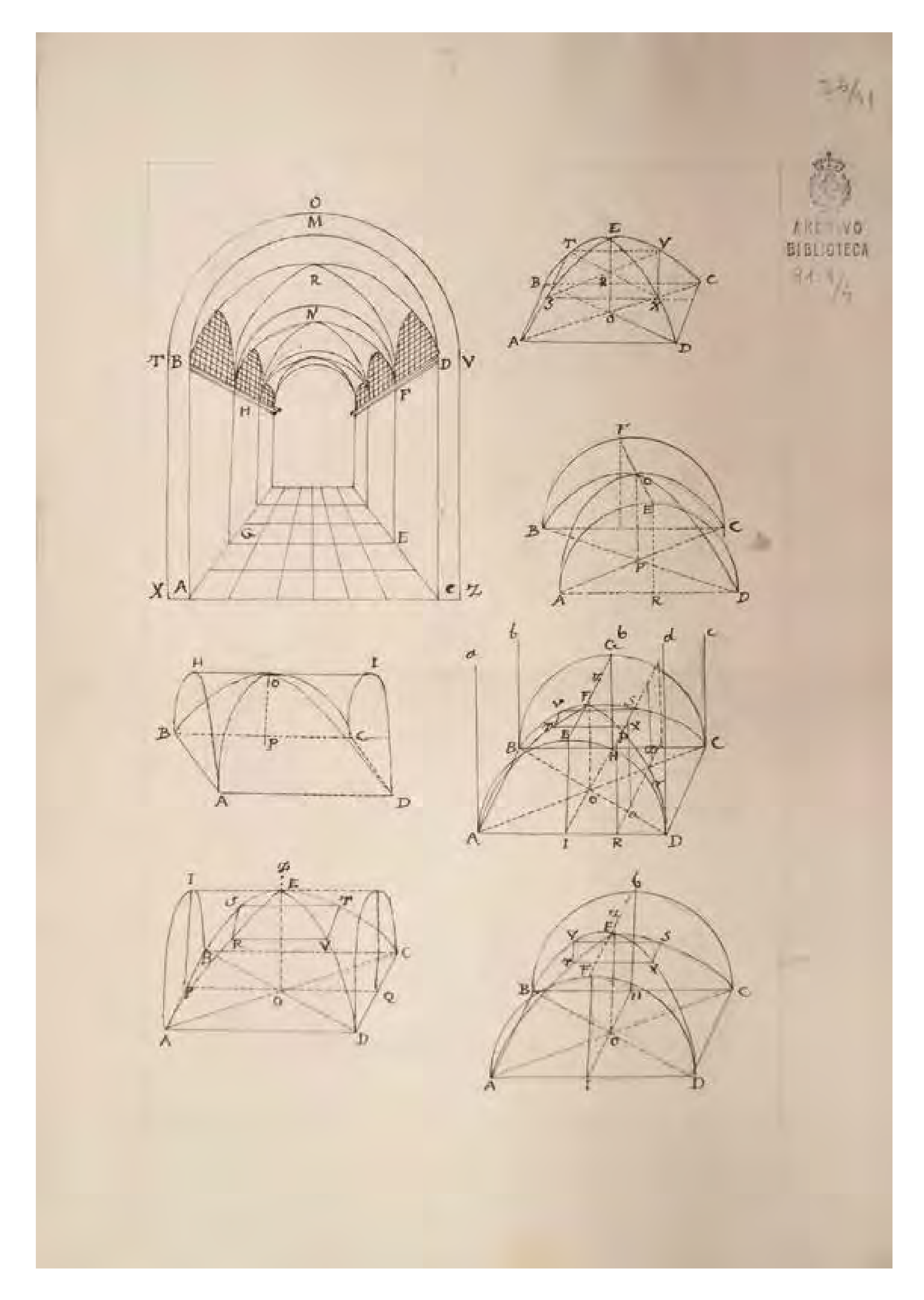
27 Marías y Bustamante, 1989.
28 Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 3-311-28.
29 Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 3-311-32. Ventura Rodríguez lo presenta como "Director de los estudios de Architectura" en la Academia y como académico de la de San Fernando y de la de San Lucas de Roma, además de como "Theniente principal de Architecto mayor de la fábrica del nuebo Real Palacio".
30 Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 4-91-2/2, un volumen manuscrito y otro con 45 dibujos a pluma. Pude darlo a conocer en Sambricio, 1988, 633-634.
31 Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional de la Real Academia de San Fernando, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Academia de San Carlos de Valencia. Un resumen de la bibliografía puede verse en Bérchez Gómez, 1980; Marías y Bustamante, 1989 y Rodríguez Ruiz, 2017b.
32 Ver la *Introducción* a la Sección 3 en este mismo catálogo, 311-313.
33 Rodríguez y Sambricio, 1998, 156-162.
34 Rodríguez Ruiz, 2017a y 2017b.



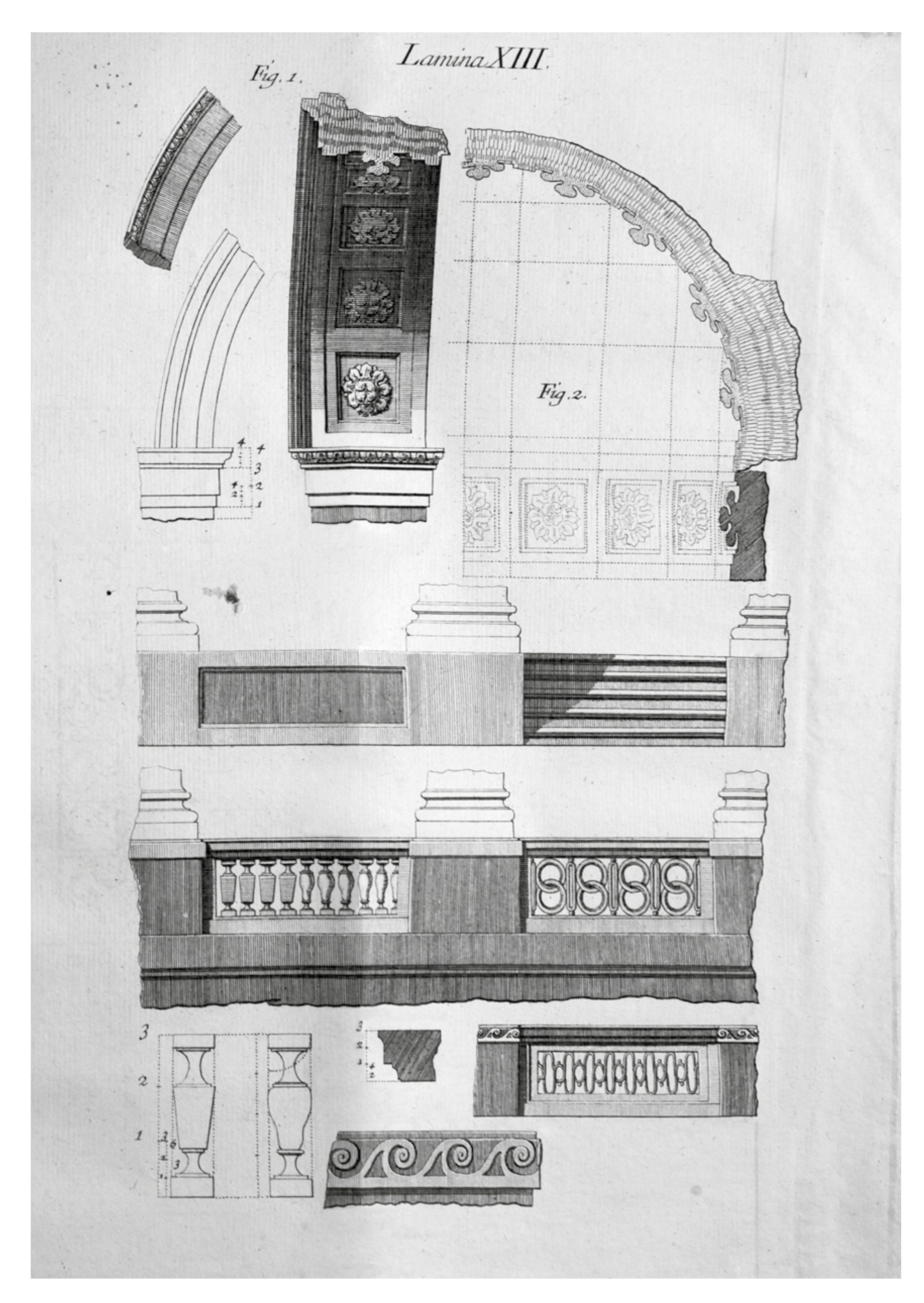
[il. 120] José de Hermosilla, *Práctica de Geometría,* 1755, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.



[il. 121] Ventura Rodríguez, *Tratado de Geometría práctica para la enseñanza de los discípulos de la Real Academia de las Bellas Artes del dibujo con el título de San Fernando*, 1755. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.



[il. 122] José de Castañeda, *Tratado de geometría práctica, aplicada al uso de la Architectura Civil,* [h. 1755], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.



[il. 123] Diego de Villanueva, *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas*, 1767. Impreso. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Colección Marañón.

II

Los primeros proyectos y arquitectura teórica

Piezas expuestas



[cat. 26] Antonio Joli, *Vista del Palacio Real de Madrid desde la orilla del río Manzanares*, h. 1755, óleo sobre lienzo, 148x220,5cm. Madrid. Colección Abelló.



[cat. 26] Giovanni Domenico Olivieri, *Retrato de Fernando VI,* 1751, mármol de carrara, 62 x 49 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Inv. 774.



[cat. 27] María Josefa Carón, *Retrato de Diego de Villanueva*, 1761, pastel sobre papel, 55 x 45 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Inv. 40.



[cat. 28] Gregorio Ferro, *Retrato del escultor Felipe de Castro mientras realizaba el retrato del padre Martín Sarmiento*, 1795, óleo sobre lienzo, 220 x 155 cm. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.



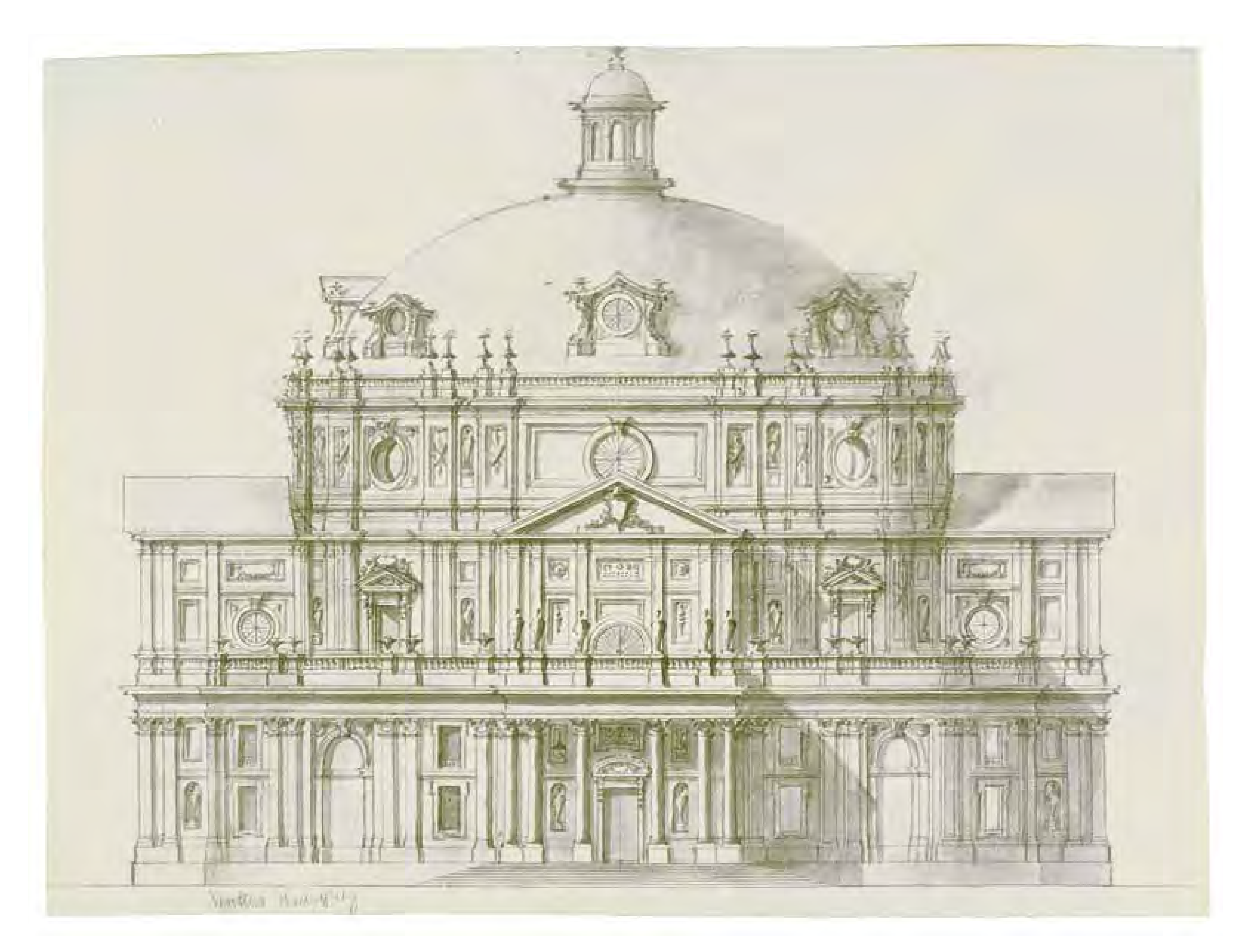
[cat. 29] Felipe de Castro, *Retrato del padre Martín Sarmiento, escayola,* 65 x 50 x 38 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Inv. E-98.



[cat. 30] Andrés de la Calleja, *Retrato de Don José Carvajal y Lancaster,* 1754, óleo sobre lienzo, 126 x 102 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Inv. 722.



[cat. 31] Antonio Joli, *Vista de la calle de Alcalá en Madrid,* 1754, óleo sobre lienzo, 78 x 131 cm., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.



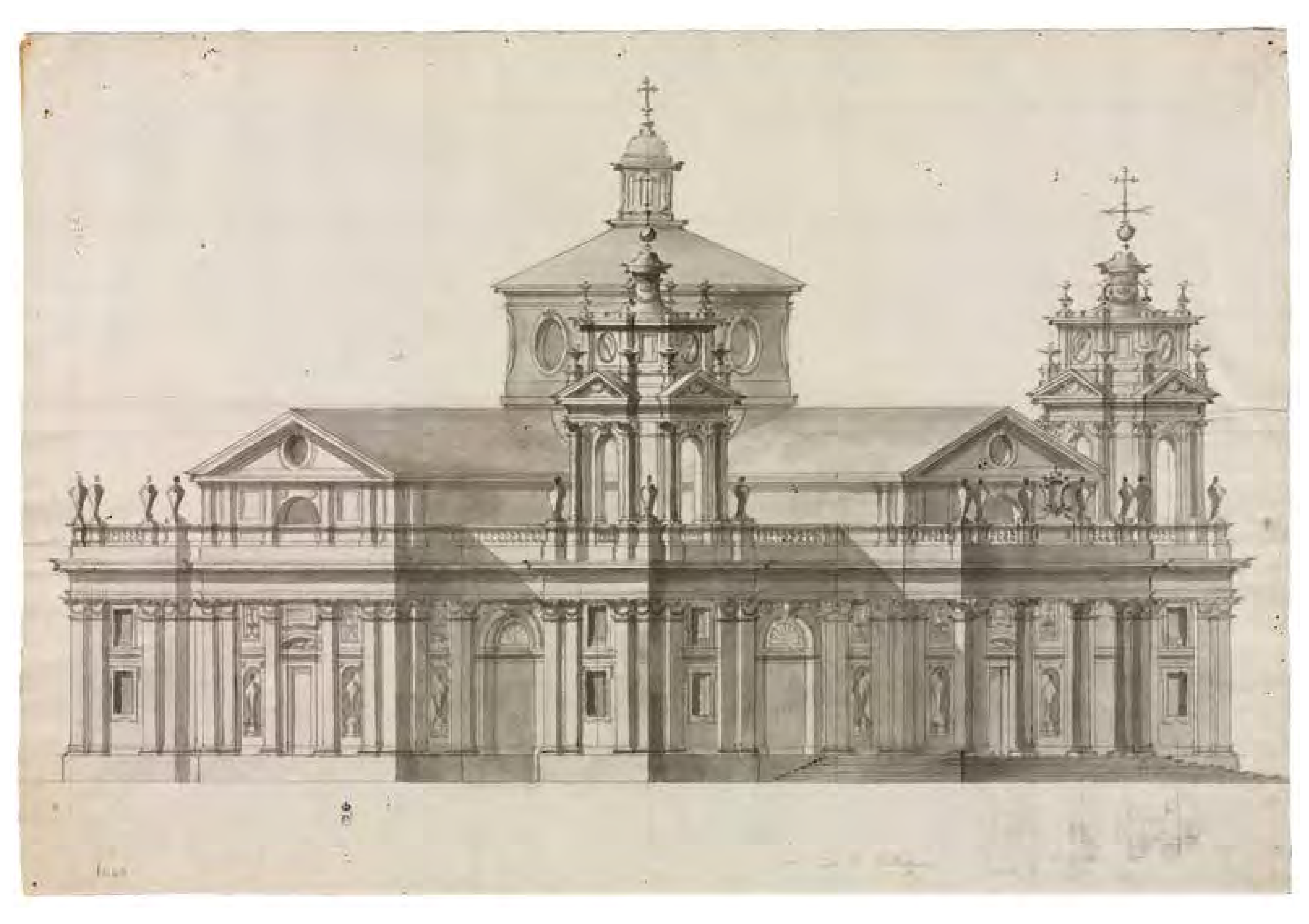
[cat. 32] Ventura Rodríguez, *Proyecto de iglesia. Alzado,* 1740-1745, dibujo sobre papel verjurado a pluma y aguadas grises, 300 x 428 mm. Madrid, Museo del Historia de Madrid, I.N. 2411.



[cat. 33] Ventura Rodríguez, *Proyecto de fachada de una iglesia o catedral,* h. 1747, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, trazos de lápiz negro y aguada de tinta china, 361 x 437 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/3.



[cat. 34] Ventura Rodríguez, *Proyecto de iglesia. Alzado,* 1745-1748, dibujo sobre papel verjurado a pluma y aguadas grises, 320 x 430 mm. Madrid, Museo del Historia de Madrid, I.N. 2412.



[cat. 35] Ventura Rodríguez, *Proyecto para una iglesia,* 1745, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, tinta china y aguada gris, 291 x 428 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/5.



[cat. 36] Ventura Rodríguez, *Proyecto de iglesia. Alzado de la fachada,* 1745, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, trazos de lápiz negro y aguada de tinta china, 304 x 422 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/4.



[cat. 37] Ventura Rodríguez, *Proyecto de palacio. Alzado,* h. 1740-1745, dibujo sobre papel amarillento verjuradom pluma, pincel, lápiz grafito y aguadas grisáceas de tinta china, 201 x 406 mm., Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/25/20.



[cat. 38] José de Hermosilla, *La Architettura Civile,* 1750, manuscrito, 26,5 x 19 cm., Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms/7573.



[cat. 39] *Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura.* Madrid: Antonio Marin, 1752. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, A-253.



[cat. 40] *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N. S. A los Discipulos de las tres Nobles Artes hecha Por la Real Academia de S. Fernando En la Junta general de 22 de Diciembre de 1754.* Madrid: Gabriel Ramirez, 1755. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, A-254 (4).



[cat. 41] *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando.* Madrid: Gabriel Ramirez, 1757. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-1086.



EN la Junta pública de 25. de Enero del precedente año distribuyó la Academia los Premios destinados por la piedad del Rey á los mas aplicados Discipulos de las tres Nobles Artes, y volvió de nuevo al digno afán de sus Estudios, con la satisfaccion de vér cada dia Professores mas instruidos, y que á beneficio sin duda de las luces que adquieren, van caminando á su perfeccion todas aquellas Artes, que en algun modo dependen de las que hacen el instituto de la Academia.

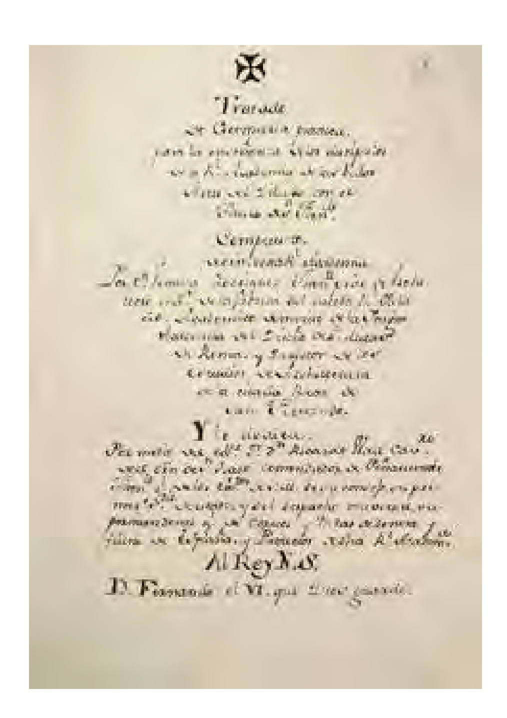
Estas ventajas, que siempre deberá la Nacion á la magnificencia del Rey, se han hecho mas patentes en el utilíssimo Arte del Grabado, cuyos progressos en todas sus especies son yá bien notorios al Público; y sin embargo creyó la Academia muy conveniente añadir nuevos estímulos, proponiendo á sus

A Pro-

[cat. 42] Ventura Rodríguez, *Alegoría de las Tres Nobles Artes,* 1754, cobre, talla dulce, aguafuerte y buril, 258 x 200 mm. Madrid, Calcografía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 832.

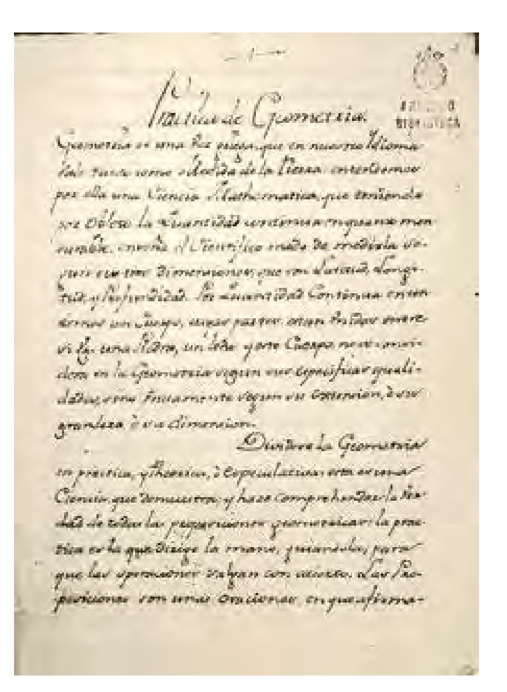


[cat. 43] Ventura Rodríguez, *Alegoría de la Arquitectura,* 1757, cobre, talla dulce, aguafuerte y buril, 270 x 370 mm. Madrid, Calcografía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. 784.

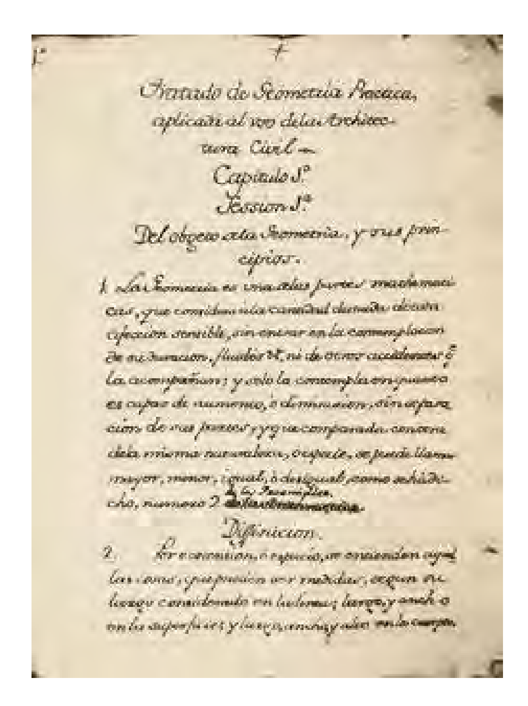

Tratado
de Geometria practica

Al Rey N.S.
D. Fernando el VI. que Dios guarde.

[cat. 44] Ventura Rodríguez, *Tratado de Geometría práctica para la enseñanza de los discípulos de la Real Academia de las Bellas Artes del dibujo con el título de San Fernando,* 1755, texto y dibujos a tinta negra sobre papel verjurado, 1+25+1h suelta; 20 x 14,5 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, 3-311-32.


Tratado de Geometria.

[cat. 45] José de Hermosilla, *Práctica de Geometría,* 1755, Texto y dibujos a tinta negra sobre papel verjurado, 1+25+1h suelta; 20 x 14,5 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, 3-311-28.


Tratado de Geometria Practica,
aplicada al uso dela Architectura Civil.
Capitulo 1º
Session 1ª
Del objeto de la Geometria, y sus principios.

Difinicion.

[cat. 46] José de Castañeda, *Tratado de geometría práctica, aplicada al uso de la Architectura Civil,* [s.a.], pluma, tinta negra. 45 láminas, 31,2 x 21,5 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, 4-91-2.



[cat. 47] Diego de Villanueva, *Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fabricas,* [s.a.]. libro 24. p. XXV lam. Pleg,. [17] lam. Pleg.: il; 26 cm x 18 cm x 2 cm. Diego de Villanueva, Tratado de la delineación de los órdenes de arquitectura, [s.a.]. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Biblioteca, 11 (729l). 11 (729l).



MODELLO
DELLA CHIESA DI S. FILIPPO
PER LI PP. DELL'ORATORIO DI TORINO
DALL'ABATE, E CAVALIERE
D. FILIPPO IUVARA
PRIMO ARCHITETTO DI S. M.
A S. R. M.
CARLO EMANUELE
RE DI SARDEGNA
IN TORINO MDCCLVIII.
NELLA STAMPERIA REALE



[cat. 48] Filippo Juvarra, *Modello della Chiesa di S. Filippo per li PP. dell'Oratorio di Torino,* 1758, libro 47 x 35 x 2,5cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-585.



III

Modelos y lenguajes arquitectónicos. Del Barroco romano a El Escorial



Modelos y lenguajes arquitectónicos. Del Barroco romano a El Escorial

Introducción

Delfín Rodríguez Ruiz

Durante los años del reinado de Fernando VI (1746-1759), Ventura Rodríguez no sólo continúa con su actividad en la obras del Palacio Real Nuevo de Madrid y su entorno, a las órdenes de Giovanni Battista Sacchetti, aunque, en ocasiones, presentó propuestas que parecen o pudieron ser alternativas a las previstas por el arquitecto italiano, sino que también aumentó su presencia y significado institucional como responsable de los estudios de arquitectura en la Academia de San Fernando, en los que tantas veces, desde la Junta Preparatoria (1744), había actuado como sustituto de Sacchetti, Giacomo Bonavia o François Carlier. Académico de Mérito de la de San Lucas de Roma, como se ha visto, en 1749 había proyectado, por fin, su primera obra autónoma, la iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), siendo nombrado Director de Arquitectura de la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), junto a José de Hermosilla, e incluso llegó a ser, durante dos trienios (1766-1768 y 1775-1777), director general[1], siguiendo el modelo de la Académie Royale des Beux-Arts de París, como un instrumento de la política cultural de la monarquía[2].

Sus proyectos, con independencia de sus dibujos y otras tareas para el Palacio Real Nuevo de Madrid de Sacchetti, abandonan progresivamente el carácter de ensayo teórico, con un marcado carácter formativo[3], para centrarse en encargos y obras concretas de mayor entidad, procedentes de mecenas muy distintos, de cabildos catedralicios a órdenes religiosas, a nobles y clientes privados para palacios y otros edificios de arquitectura civil o funcional.

Son años en los que su presencia en proyectos de intervención en edificios históricos[4], especialmente medievales y modernos (siglos XVI y XVII), no dejaron de estar exentos de polémicas: desde la catedral de El Burgo de Osma (1755) a la basílica del Pilar en Zaragoza y su Santa Capilla (1750-1765), una de sus obras más celebradas, incluso por él mismo, como confirma el retrato que Goya le hiciera para el infante don Luis de Borbón, con la planta de la capilla en sus manos (1784, Estocolmo, Nationalmuseum), que también aparece en la copia de Zacarías González Velázquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1794).

Construyó o proyectó también obras excepcionales en esta época: de la catedral de Cuenca (altar mayor y capilla de San Julián, 1752) o la fachada para la iglesia de San Norberto (1757) a la excepcional y no construida iglesia de San Bernardo (1753) o la reforma interior de la iglesia del Monasterio de la Encarnación (1755), todas en Madrid, sin olvidarnos del convento de los Agustinos Filipinos en Valladolid (1760) y la iglesia de la Abadía de Santo Domingo de Silos (1761).

Proyectó también, aunque no pudo verlos construidos, como le ocurriera en tantas otras ocasiones, el palacio del marqués de la Regalía (1752), la Casa de Correos (1756) o el Hospital General de Atocha (1756) para Madrid.

1 Bédat, 1989; Reese, 1976a y Sambricio, 1986, entre otros.
2 Pérouse de Montclos, 1984 y Baudez, 2012.
3 Rodríguez Ruiz, 2009c.
4 Véase en este catálogo, Rivera, 117-143.

Ventura Rodríguez, *Basílica del Pilar de Zaragoza. Sección de la capilla*, (detalle), 1750-53. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar.

Son años en lo que su cultura arquitectónica se ha hecho mucho más refinada y sus citas del Barroco romano[5], de los modelos de la arquitectura de Filippo Juvarrra o Giovanni Battista Sacchetti y El Escorial son más que evidentes, además de las francesas, como ocurrió con su proyecto para el Hospital General de Madrid que acabó en manos de Hermosilla (en 1756), y después, en las de Sabatini (en 1769). En este proyecto, como ya le ocurriera y le ocurriría en otros, construidos o no, tuvo que defenderse de las acusaciones de otros arquitectos académicos o cortesanos, incluso de los de su admirado Sacchetti.

Así, frente a la crítica de este último al proyecto de Ventura Rodríguez para el Hospital General, señalaba en 1756[6], –y era una de sus primeras menciones a la arquitectura francesa que había hecho hasta esa fecha–, que se había inspirado en el "bello orden" del Hôtel des Invalides de París, obra de Libéral Bruant y de Jules-Hardouin Mansart, que conocía gracias a las estampas con plantas, alzados y secciones que Jacques François Blondel publicó en su magnífica *Architecture Française* (París, 1752-1756)[7] y que poseía en su biblioteca.[8]

Es conocida, por otra parte, la deuda que el Hospital de los Inválidos de París tenía con la planta de El Escorial, por voluntad misma de Luis XIV, lo que explicaría que la pasión por ese edificio no se hubiera perdido en el siglo XVII europeo, ni tampoco en la España del Setecientos[9].

Es más, en las fechas en la que se publicó el tratado de Blondel con las estampas de los Inválidos, se iniciaba un nuevo proyecto de levantamientos de planos del edificio de Felipe II por parte de ingenieros franceses al servicio de la Monarquía Hispánica y por encargo del Conde de Aranda, en el que José de Hermosilla también participó (1755-1757), sin olvidar que José de Castañeda, profesor y arquitecto en la Academia había sido pensionado esos mismos años en París, asistiendo a la academia privada de Blondel.

Castañeda no sólo publicó, una elocuente versión del *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio* (Madrid, 1761) de Claude Perrault, cambiando intencionadamente el frontispicio de la edición original francesa (1673)[10] por el de El Escorial, entendido, en conflicto lo clásico con lo nacional, como una manera propia de lo hispánico[11], sino que, como ya se ha visto participó, no sin colisiones, con Ventura Rodríguez en el nunca acabado Curso de Arquitectura de la Academia de San Fernando.

Esas referencias, directas o indirectas a El Escorial fueron muy frecuentes en los años centrales del siglo XVIII, convertido el edificio de Juan de Herrera en modelo de una tradición nacional y apropiándose políticamente de su arquitectura y significados la nueva Casa de Borbón reinante en el trono de la Monarquía Hispánica desde 1700, con Felipe V.

La Academia, desde su fundación como Junta Particular en 1744, pretendió reescribir la historia monumental y arquitectónica de la monarquía. En ese contexto y para realizar esa puesta al día, no sólo se sirvió de modelos franceses e italianos del Renacimiento y el Barroco, así como de los procedentes de las ruinas y la antigüedad clásica, sino de edificios memorables como el palacio de Carlos V en Granada y la arquitectura islámica, de la Alhambra a la mezquita de Córdoba[12].

Los Borbones modernizaban y sintonizaban, de este modo, con la cultura europea y su cosmopolitismo, además de que, conscientemente, incorporaban ejemplos nacionales que legitimaban su presencia y su poder en la Monarquía Hispánica, como en un autorretrato de su magnificencia, contribuyendo así a la propaganda misma de su poder.

Ventura Rodríguez, en esos años, además de referirse en sus obras –entre las que se encuentran algunas de las más memorables–, escritos e informes relativos a las mismas a la cultura barroca romana, a la tradición del Renacimiento o a las Siete Maravillas del Mundo también lo hizo tempranamente a El Escorial. Así, en noviembre de 1753, presentó un informe, titulado *Representación que hace à la Real Academia del diseño (con titulo de S. Fernando) D. Ventura Rodríguez, en defensa del honor de la Arquitectura*[13], a Tiburcio de Aguirrre, de cara a

que lo tomase en consideración en la elaboración de los Estatutos que estaba redactando la Academia recién inaugurada y que no se publicarían hasta 1757.

En ese informe, que suponía una defensa de la primacía de la arquitectura frente a la escultura y a la pintura, –continuando la tradición académica del Renacimiento, de Federico Zuccari a Giorgio Vasari, a los que menciona–, proponía que la nueva institución se denominase "Academia del diseño", aunque su voluntad no escondida era la de que la arquitectura figurase en primer lugar, no sólo atendiendo a Vitruvio y a sus *I dieci libri dell'Architettura*[14], sino al mismo "Divino Arquitecto", que no sólo dio los diseños de la arquitectura perfecta para la construcción del Templo de Salomón, sino que todo "lo hizo real y verdaderamente, y le sería mui impropio el epíteto de Divino Pintor; pues nada ha fingido ni finge, siendo summa verdad."

Precisamente del Templo de Salomón, Ventura Rodríguez poseía en su biblioteca las láminas de la reconstrucción de la magna obra de Prado y Villalpando, *In Ezechielem Expplanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*…(Roma, 1596-1605)[15]. Villalpando, jesuita y arquitecto, discípulo de Juan de Herrera en El Escorial, contribuyó indirectamente a la consolidación de la idea de El Escorial como restitución del Templo de Salomón. Ventura Rodríguez, además, también poseía *Las Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial* (1593-1598), dibujadas por Juan de Herrera y grabadas por Pedro Perret.

En todo caso, lo que no puede sorprender es que don Ventura, en el sentido propuesto, además de las referencias citadas más arriba junto a repertorios de estampas del Renacimiento y del Barroco romanos, mencionase como modelo a El Escorial en su *Representación* (1753, Madrid), entendido como edificio representativo de la tradición nacional, propia de la magnificencia de los monarcas y perfecta por divina: "¿Y para ser la Octava –se refiere a las Siete Maravillas del Mundo– el Real Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial necesita acaso las pinturas que tiene? Pues lo que admira y sorprende à quantos tienen la fortuna de ver tal edificio, es su Arquitectura (…)".

Es decir que, frente al habitual tópico mantenido por la historiografía, Ventura Rodríguez no fue herreriano y "despojado del Barroco romano y ornamental" a partir de su destierro en Valladolid en 1760, sino que, ya lo era mucho antes, en 1753, y en perfecta sintonía con las necesidades de autorrepresentación de la casa de Borbón en España y de la renovación del gusto mediante el instrumento político que suponía la creación de la Academia.

Don Ventura Rodríguez, por tanto, ya reivindicaba lo escurialense como idea de una arquitectura que entendía como una síntesis híbrida entre lo clásico, lo cosmopolita y lo nacional y no como un cambio extrañamente evolutivo en su trayectoria, de lo Barroco a lo Neoclásico o racionalista a lo Marc-Antoine Laugier, por la simplicidad y desnudez de los leguajes usados por el arquitecto o por las tipologías de algunos proyectos, como puede verse en la capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (1755), la planta de su desconocido Hospital General de Madrid o en el convento de los Padres Agustinos Filipinos de Valladolid (1760), que alternaba al tiempo con desenvoltura con ejemplos del Barroco romano.

5 Chueca, 1942; Kubler, 1957; Reese, 1976 y Sambricio, 1986.
6 Carta de Ventura Rodríguez al conde de Miranda, fechada el 14 de febrero de 1756 y conservada en la Biblioteca Nacional de España, Mss/9927.
7 Blondel, 1752-1756 y Rodríguez Ruiz, 2004c, 425427.
8 Blanco Mozo, 1995-1956, 181-222.
9 Marías, 2001 y Rodríguez Ruiz, 2003a.
10 Perrault, 1673.
11 Bérchez, 1981 y Rodríguez Ruiz, 1987b.
12 Sambricio, 1986 y Rodríguez Ruiz, 2015a, ahora en Rodríguez Ruiz, 2017a.
13 El informe se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 61-4/5. El informe lo estudié en Rodríguez Ruiz, 2002.
14 Rodríguez Ruiz, 1995.
15 El ejemplar aquí expuesto y conservado en la Biblioteca de Academia de San Fernando, sólo con las láminas, no es imposible que proceda de la biblioteca de Ventura Rodríguez.

La Santa Capilla del Pilar de Zaragoza

Ricardo Usón García

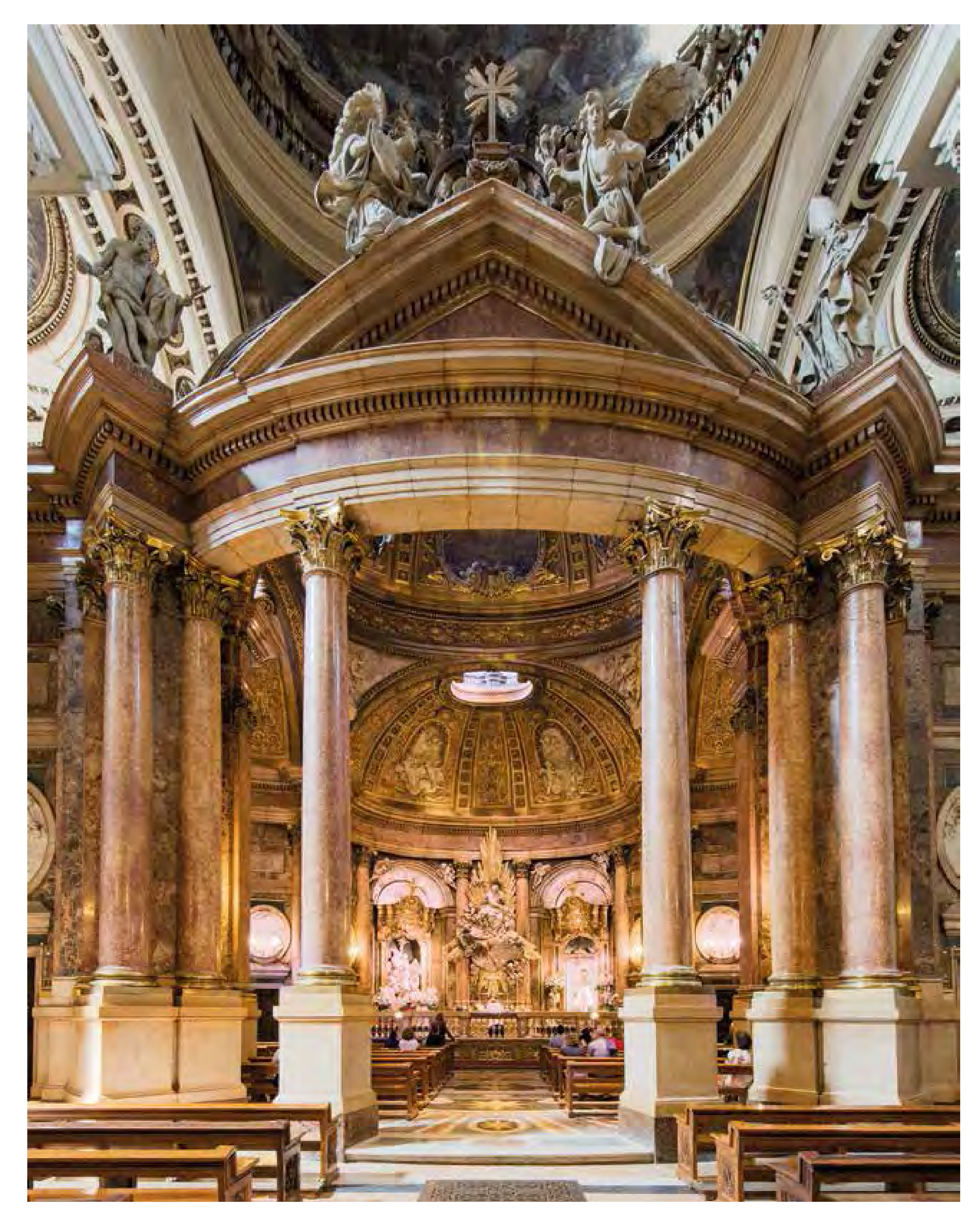
Un 4 de octubre de 1680, llegaba a Zaragoza Francisco Herrera, Maestro de obras del Rey, "para poner en ejecución la traza que escogió S.M. de la nueva Iglesia"[16]. Se trataba de un magno proyecto para un singular edificio de tamaño catedralicio de planta rectangular, tres naves longitudinales y siete transversales, cuatro torres en sus ángulos inscritas en una crujía perimetral de capillas ubicadas entre los contrafuertes, cúpula central y dos ejes de simetría que hacían de aquél un templo peculiar, con sus alzados laterales convertidos por el emplazamiento en fachadas principales, hacia la plaza mayor y hacia el río Ebro. El proyecto era el resultado de las correcciones realizadas por Herrera a un diseño anterior de Felipe Sánchez, en el que no existía dicha biaxialidad, dado que el espacio interior comprendía dos áreas funcionales: la occidental de cinco naves, con su cúpula mayor subcentrada, y la oriental de tres naves, en cuyo centro se iba a conservar la edificación preexistente de la Santa Capilla del Pilar **[il. 124]**. Ambas áreas se interseccionaban para conformar las siete naves resultantes. Desde la Corte, alejado de las influencias sobre la preponderancia de la bipolaridad del espacio, Herrera comprendió rápidamente la deformación del planteamiento, definiendo un proyecto absolutamente canónico desde su formulación clásica.

En aquellos tiempos la Santa Capilla no era sino un espacio arquitectónico de origen medieval compuesto por varias bóvedas de crucería que cubrían la mitad del área central del claustro románico de Santa María la Mayor, el principal santuario de Zaragoza, en el que se veneraba la Santa Columna sobre la que, según la tradición, se había aparecido la Virgen al apóstol Santiago, y sobre la que estaba su Sagrada Imagen, una pequeña talla del siglo XV. La Santa Capilla formaba parte de un enorme conjunto arquitectónico, regido por los canónigos de Santa María, en el que con los siglos se habían ido ampliando y colmatando decenas de espacios y vacíos, hasta conformar un complejo compuesto por dos templos, dos claustros, unas treinta y seis capillas y un sinfín de espacios complementarios.

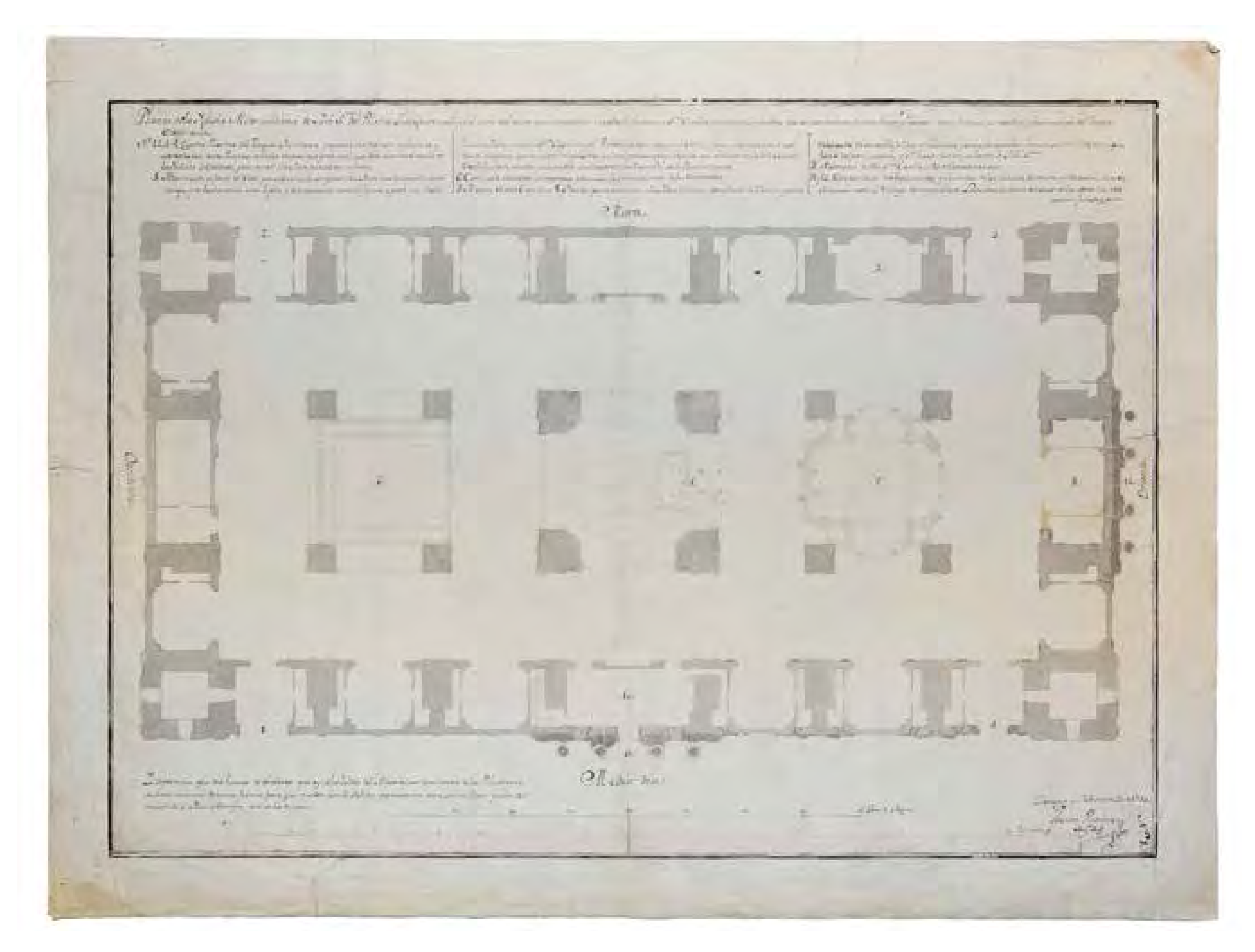
Desde el Renacimiento todos aquellos recintos fueron enriqueciéndose con magníficas obras artísticas: retablos, portadas, esculturas, sepulcros… Sin embargo, tal cúmulo de espacios era insolvente para las funciones corales, litúrgicas y devocionales, que desbordaban los oratorios, lo que impulsó la idea de reconstruir totalmente aquel conjunto para disponer de un templo de gran amplitud acorde con la espacialidad monumental barroca, en el que simultáneamente se conservaría intocable la Santa Capilla, que pasaría a estar inscrita en su seno.

Francisco Herrera propuso acometer la obra derribando todo el complejo antes de levantar el nuevo edificio. Sin embargo, la magnitud de la empresa, la escasez de recursos y la necesidad de mantener el culto, aconsejaron la realización de la obra comenzando por el sector noroccidental, con la idea de construir las naves de los pies hasta la cúpula y, una vez trasladado el Santísimo a esta parte, acometer el sector de la Santa Capilla. Pero los trabajos fueron dilatándose en el tiempo; además, debido a un error de replanteo, la Santa Columna y su recinto sacro no iban a quedar emplazados en el punto previsto, sino desviados en ángulo y distancia, de modo que, a pesar de haberse reajustado las cimentaciones, cuando la fábrica cubrió con sus bóvedas los escasos restos

16 Usón García, 1990.



[il. 124] Ventura Rodríguez, *Santa Capilla,* h. 1750-53. Zaragoza, Basílica-Catedral de Ntra Sra del Pilar. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 125] Ventura Rodríguez, *Planta que demuestra lo interior de la Santa Capilla de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, 1750. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar.

medievales sobrevivientes, éstos se presentaron incompatibles con la arquitectura resultante. Fue el momento en que los mejores maestros locales idearon diversas fórmulas para resolver el diseño de una nueva capilla sin desplazar la Columna, pero sin calidad suficiente para su aprobación.

Algunos años después, en 1750, el arzobispo Francisco Añoa y Busto, en el ánimo de dar un impulso definitivo a la construcción, solicitó al rey Fernando VI el envío de un arquitecto capaz de resolver aquel difícil problema, y así fue como Ventura Rodríguez, donde otros habían fracasado, logró realizar un magnífico ejercicio arquitectónico.

Aunque el encargo se centraba en la Santa Capilla, desde sus primeros contactos con el edificio, Rodríguez contempló la necesidad de una intervención global. De este modo, sus trabajos, las bellísimas láminas que conforman el llamado *Libro de dibujos*, se desarrollaron entre 1750, año en que se fecha el primer grupo, el que trata precisamente de la Santa Capilla, y 1763, al que corresponde la última lámina correspondiente al *coreto* **[il. 125-126]**. En aquella época el arquitecto se encontraba en el período álgido de su carrera oficial. La arquitectura del siglo XVIII, simultáneamente, pasaría por un punto de inflexión, pudiéndose situar el clasicismo barroco de Ventura Rodríguez y Francesco Sabatini entre los precedentes de los arquitectos franceses e italianos de la Corte y el neoclasicismo de Villanueva.



[il. 126] Ventura Rodríguez, *Corte por la línea AB de la planta que demuestra lo interior de la Santa Capilla de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza,* 1750. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar.

Tras dos años como colaborador de Giovanni Battista Galluzzi en los interiores de Aranjuez, en 1735 había sido llamado para ayudar a Filippo Juvarra, llegado a España para redactar el proyecto del Palacio Real Nuevo. Juvarra, en la herencia del Barroco italiano, le formaría en una fórmula clasicista de gran elegancia que facilitaría una nueva percepción de la perspectiva y la escenografía de sus obras, ya inscritas en un ámbito iluminista. Seguiría su aprendizaje del ejercicio práctico de Giovanni Battista Sachetti, con el que adquiriría una categoría profesional que, para el historiador José Caveda[17], superaría tanto a sus maestros como a sus discípulos.

En el Pilar, Ventura Rodríguez chocó con una obra en la que, además de arrastrarse un problema conceptual, sus últimas intervenciones se habían realizado según una línea "heresiarca", viéndose obligado a reconducir el proyecto general tanto desde el vocabulario como desde la sintaxis. Efectivamente, verificó que la principal dificultad estribaba en la ubicación del Santo Pilar respecto del templo construido: su posición no podría ser más desfavorable para una solución airosa ya que se encontraba en la banda comprendida entre dos pilastrones centrales y desplazado del eje longitudinal del templo, es decir, arrinconado respecto de las líneas visuales primarias y secundarias.

Ventura Rodríguez debía proyectar una arquitectura significativa, que debía nacer del mismo Pilar. Su forma, por consiguiente, debía responder al menos a dos condicionantes: ser un objeto inmerso en la arquitectura del templo –contenido en su espacio y coherente con él– y a la vez edificio contenedor del *Sancta Sanctorum*. Es decir, una arquitectura dentro de otra arquitectura, optando por la tipología del tabernáculo, diseñándolo como un elemento singular ligado al discurso de las formas barroco-romanas y libre en sus aptitudes clásicas. Puede considerarse el último ejercicio de la tradición juvariana.

No obstante, si bien en el proyecto se percibe la influencia del entorno de Giovanni Battista Galluzzi y Filippo Juvara –en los ejercicios de San Luca de Roma, en el ejemplo de los hermanos Galli Bibiena y en el círculo juvariano–, el antecedente más directo del tabernáculo del Pilar en la obra de Ventura Rodríguez lo constituye el túmulo funerario para el cardenal Molina levantado en la iglesia de San Felipe el Real de Madrid, cuya arquitectura nos ha llegado a través de un grabado **[cat. 15]**. En él se pone de evidencia el dominio del vocabulario Barroco romano, la facilidad con que maneja las variables arquitectónicas y el control del resultado. Se trata de un ejercicio que puede considerarse el embrión de la Santa Capilla en sus planteamientos de unidad y tensión, visible especialmente a través de la columnata circular y el remate, así como provisto de una espacialidad que expone su intercomunicación interior-exterior, su carácter fluido.

La solución de Ventura Rodríguez para la Santa Capilla se basa en la creación de una arquitectura configurada desde el exterior y desde el interior con sus respectivas condiciones plásticas, pero diseñada de tal modo que estructuralmente tales configuraciones coinciden. El proyecto plantea hacia el templo una forma de tabernáculo en un cuerpo de orden clásico cubierto por un juego de cúpulas crecientes, de modo que el volumen generado crea un efecto de atracción desde el entorno de las naves. En el eje principal, al transformar el templo en una iglesia unidireccional, la Santa Capilla pasaba a ser el elemento clave de la perspectiva interior, configurándose como un retablo, mientras hacia las naves secundarias se formalizaba con tres pórticos abiertos.

Desde el interior, dada la posición arrinconada del Pilar, el proyecto unificaba el espacio, diferenciando el plano de los altares-presbiterio y creando en él una simetría a base de tres altares, en uno de cuyos laterales, creados como hornacinas, estaba la Santa Columna. De este modo se establecía una jerarquía de escalas arquitectónicas en relación a la Santa Imagen, que desciende desde el templo a la capilla, desde ésta a su espacio interior, al lienzo de los altares, al nicho de la Columna y a la talla de la Virgen. Para ello Ventura Rodríguez creó una nueva estructura dentro de los cuatro pilastrones que servía para configurar el arranque de la cúpula central. El proyecto define una geometría centralizada –de factura juvariana– de manera que los entrantes cóncavos de las hornacinas posibilitan un plano ciego hacia la nave mayor, a sus espaldas.

Rodríguez ideó las cúpulas caladas para crear un extraordinario efecto de fluidez espacial que permite ver los frescos de Antonio González Velázquez –pintados sobre la cúpula del templo situada sobre la Santa Capilla– a través de sus huecos, donde el paso de la luz natural crea mágicos efectos, siguiendo el juego maestro de la plasticidad barroca de Bernardo Vittone en obras como la iglesia de Sant'Bernardino e Rocco de Chieri (Italia). El diseño contempla una meticulosa concepción geométrica en planta y una perfecta proporcionalidad de los alzados. En otro orden, su arquitectura se singulariza en el contexto reformado mediante los colores y los materiales, presentándose como una joya dentro del templo que enmarca la Columna y la Santa Imagen. Se trata, sin duda, de un espacio que invita al acercamiento, un oratorio atractivo y deslumbrante.

Ante ciertas críticas efectuadas por algunos miembros de la Academia de San Fernando, el arquitecto defendería su concepción proyectual justificada en la relación formal con las formas preexistentes, su acierto como perspectiva directa y tangencial, y argumentando sobre los ejemplos romanos de Gian Lorenzo Bernini, Carlo Fontana, Carlo Rainaldi y Francesco Borromini, autores todos ellos que eran vistos desde España como referencia indiscutible, si bien en la misma Roma su obsolescencia estaba dando paso al Neoclasicismo pregonado por Winckelmann. Curiosamente, Ventura Rodríguez no cita ningún caso español.

Finalmente, a través de los proyectos complementarios de la Sacristía de la Virgen, el *coreto* y el alzado exterior del templo, quedó definida la reforma contextual interior y la nueva configuración de las fachadas. Si bien éstas no llegarían a desarrollarse según el diseño de Rodríguez, la primera sí lo hizo, extendiéndose su nuevo lenguaje al conjunto de las naves, pudiéndose afirmar, en términos generales, que la obra de la Santa Capilla se rodea del espacio clasicista por él proyectado, resultando un maravilloso ejercicio arquitectónico que contemplar.

17 Caveda, 1848.

Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca

José Miguel Muñoz de la Nava Chacón

Alonso Antonio de San Martín, hijo natural de Felipe IV, fue obispo de Cuenca desde 1682 hasta su fallecimiento en 1705. En su testamento dejaba a la catedral conquense un mayorazgo que poseía en Murcia, al objeto de que con él se erigiera una capilla para la urna con los restos de san Julián, patrono de la ciudad, proyecto antiguo que por diversos motivos no se había llevado a cabo. Pero los bienes del mayorazgo no podían pasar a manos del cabildo catedralicio hasta el fallecimiento del sobrino de Alonso de San Martín, Francisco Portocarrero, lo que impidió durante muchos años que se realizase la obra **[il. 127]**. El 21 de febrero de 1750 el cabildo nombró una comisión para tratar con el entonces obispo, José Antonio Flórez Osorio, sobre la conveniencia de colocar la urna "en sitio y lugar decente"; un mes después, el 23 de marzo, se acordó disponerla en el altar mayor,

> "con transparente a la capilla de los Pozos, para por ella poder celebrar misa al santo. Y que a este fin se consulte la planta o medidas que se hayan tomado por fray Vicente Sevilla con Jaime Bort, maestro de obras de su Majestad, o con cualesquiera otros para que manifiesten la forma y modo en que se pueda practicar la obra con toda hermosura y magnificencia."[18]

Jaime Bort, desde Madrid, manifestó su disposición a realizar el diseño, "por lo reconocido que estaba a esta santa iglesia y devoción que tiene al santo". No sabemos si Bort llegó a participar en el diseño que examinó el cabildo el 23 de mayo de 1750; pudo ser solo de fray Vicente Sevilla. Lo cierto es que ese día se acordó ejecutar la obra "y que por los maestros que le pareciere [al obispo] se hagan las trazas y diseños en el sitio destinado". Ese mismo año, en octubre, por fin recibió la catedral la herencia del obispo Alonso San Martín y se decidió respetar la voluntad de este de erigir una capilla a san Julián. Esto planteó un nuevo problema, pues para ello el patrón de la capilla de los Pozos, Ramón Justiniano, debía cederla al cabildo para que la capilla de San Julián se edificase en ese emplazamiento, y esto no se consiguió hasta noviembre de 1752, cuando el cabildo permutó la capilla de los Pozos por la del Buen Camino. Sin embargo, entre medias ya se habían realizado gestiones para encontrar un buen arquitecto que se encargase de construir la nueva capilla; así, el 30 de marzo de 1751 se ocupó el cabildo de una carta de los señores capellán mayor y Pardo, fechada el día 27 del mismo mes, en la que se indicaba que,

> "[...] el Maestro Mayor del Palacio Real, llamado Chaqueti, y don Bentura Rodríguez, el primero italiano y el segundo español, y maestro de líneas, son los dos más distinguidos y sobresalientes de la Corte en ciencia, práctica, habilidad y gusto; que Chaqueti no podía venir, pero sí don Bentura escribiendo al excelentísimo señor don Joseph Carvajal para que saque licencia de su Majestad, como lo hizo para Zaragoza, y que también podrá venir un tal Carlier, de nación francés, ocupado en Palacio, muy arquitecto pero sin poder competir con los dos antecedentes".[19]

Continuaba la carta advirtiendo que encargar un proyecto a cada uno de los tres arquitectos disponibles (Juan Bautista Sachetti, René Carlier y Ventura Rodríguez) "podía causar discordia, si bien se evitaría remitiendo las trazas a una de las academias de aquella Corte, o la de Roma". El cabildo eligió a Ventura Rodríguez y envió al ministro de Estado, José de Carvajal y Lancáster, la petición para que Fernando VI autorizase a Ventura a trasladarse a

18 Barrio Moya, 1983, 259.

19 Barrio Moya, 1983, 260-261.



[il. 127] Ventura Rodríguez, *Capilla de San Julián y transparente al deambulatorio*, h. 1756-60. Cuenca, Catedral de Santa María y San Julián. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Cuenca. La respuesta de Carvajal, fechada el 7 de abril y leída en el cabildo el día 13, fue que mandaría a Ventura pasar a Cuenca "luego que evacuase en la Corte lo más preciso", y añadió que el arquitecto "tuvo gran gusto en la licencia que se solicitaba y que vendría para principios de mayo". Al día siguiente, el cabildo acordó que don Diego de Salcedo, presbítero y mayordomo de Tarancón, fuese a Madrid para acompañar a Ventura Rodríguez hasta Cuenca y se dispuso lo necesario para su traslado, manutención, hospedaje y gratificación.

Ventura llegó a Cuenca el 15 de julio, reconoció el lugar donde se quería emplazar la urna de san Julián y manifestó que el viejo retablo de la capilla mayor no estaría en consonancia con las obras que se iban a realizar. Proponía que se retirase y se construyese otro de jaspes, con correspondencia a la capilla de los Pozos, de modo que se cumpliría la voluntad de Alonso San Martín y no sería precisa "más capilla que la de los Pozos".

El 24 de julio salió Ventura Rodríguez para Madrid, tras prometer al cabildo que enviaría lo antes posible los dibujos para la obra para colocar la urna de san Julián y para la nueva cajonería. Sin embargo, sus muchas ocupaciones en la Corte dilataron el envío de estos proyectos que, firmados en Madrid el 4 de octubre de 1752, llegaron a Cuenca el 18 del mismo mes **[il. 128-129]**. También remitió una detallada memoria en la que describía cómo debía realizarse la obra, así como los materiales que deberían emplearse.

El proyecto enviado por Ventura fue muy del agrado del obispo Flórez Osorio, que inmediatamente ordenó el inicio de las obras, al tiempo que se apremiaba a Ramón Justiniano para que cediese la capilla de los Pozos, lo que, como hemos adelantado, se consiguió en noviembre de ese mismo año. Aún faltaba conseguir unos maestros de obras adecuados, por lo que se solicitó a Ventura Rodríguez que eligiese a los más aptos de los que trabajaban en el Palacio Real. Ventura recomendó a Gabriel Eugenio González, quien llegó a Cuenca el 23 de mayo; a fines de junio llegó Pedro Ignacio Incharraundiaga. A ambos se unió Blas de Rentería, "maestro de jaspes".



[il. 128] Ventura Rodríguez, *Proyecto de reforma de la capilla mayor y de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca*, (detalle del alzado), 1752. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura.

Un importante problema surgió con la labor escultórica, debido a su elevado coste. El cabildo acordó que se sustituyesen los bronces por madera dorada y que las medallas y estatuas se hiciesen de estuco, a lo que se opusieron tanto Ventura Rodríguez como Incharraundiaga; este último indicó que si los bronces no se podían realizar de este material, se hiciesen de jaspe, "dorándolos como así se ejecuta en el convento de las Salesas de Madrid"[20]. El cabildo decidió entonces hacerlo así, pero la muerte de Carvajal y la caída en desgracia del marqués de la Ensenada impidieron obtener la licencia para trasladar el jaspe desde Granada, por lo que el cabildo acordó volver a la primera idea y que la ornamentación fuese de bronce. El 20 de diciembre de 1754 enviaron desde Madrid su presupuesto los broncistas Pedro Verda, Pedro Lázaro y Pedro Martinengo, que en principio fue aceptado, aunque el cabildo acordó que se intentase que hiciesen alguna rebaja. En enero de 1755 llegó a Cuenca la oferta del platero Juan Larreu y los escultores Narciso Gascón y José Hernández, que ofrecían realizar esos trabajos por un precio algo más bajo, lo que forzó a Verda, Lázaro y Martinengo a rebajar a su vez su precio, con lo que les fue adjudicada la obra.

20 Cuenca, Archivo Capitular, Libro de Acuerdos, 8 de junio de 1754, folios 68vº-69; Barrio Moya, 1983, 264.



[il. 129] Ventura Rodríguez, *Proyecto de reforma de la capilla mayor y de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca*, (detalle de la sección de un lateral), 1752. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura

En cuanto a la parte escultórica, se decidió preguntar cuál sería su precio en Génova. Dado que este no sería muy elevado, el cabildo acordó que se hiciesen en Italia las medallas y estatuas de mármol, y el 15 de enero de 1755 se firmó con Francisco Vergara, residente en Roma, el contrato para que realizase tres relieves de la vida de san Julián y las esculturas de tres virtudes teologales que rematan el transparente. El 8 de mayo de 1756 el cabildo encargó al arquitecto José Martín de la Aldehuela que reconociese la obra del transparente, siendo su informe fue favorable. En mayo de 1760 llegaron de Roma, por el puerto de Alicante, las esculturas realizadas por Vergara. Su colocación en la capilla permitió celebrar la inauguración oficial en septiembre de 1760, aunque el obispo Flórez Osorio había fallecido el 26 de noviembre de 1759.

Los dibujos enviados a Cuenca por Ventura Rodríguez en 1751 representan, respectivamente, la planta de la capilla mayor y la de San Julián, los alzados del presbiterio y de la capilla de San Julián y una sección del presbiterio y la girola. Antonio Ponz los vio años después en la catedral, aunque él mencionó cinco: "También se conservan allí cinco diseños executados con todo gusto, é inteligencia por D. Ventura Rodriguez para las obras referidas,

que aquí se hicieron baxo su direccion"[21]. Ponz menciona también que hizo llegar al destinatario de sus cartas un dibujo del altar de San Julián, "que llaman el Transparente" y que se reprodujo en las diversas ediciones del *Viage en España* [22] **[cat. 87]**. Ya en el siglo XX se consideraron perdidos, si bien figuraron en la *Exposición del libro español de arquitectura* celebrada en la Biblioteca Nacional (1948), en la cual se atribuyeron al arquitecto Francisco Íñiguez[23]. Este último, en un trabajo poco posterior sobre Ventura Rodríguez[24], reprodujo tres de los cuatro dibujos y señaló que pasarían al "Museo de Arquitectura". Desde entonces los cuatro permanecieron en la Escuela de Arquitectura de Madrid[25] **[cat. 52-55]**.

Por otra parte, en la colección Rabaglio de la Real Academia de San Fernando se conservan varios dibujos relacionados con estos trabajos: tres alzados del altar mayor, la planta de las capillas mayor **[il. 130]** y de San Julián y una sección de estas capillas. Isabel Azcárate los considera copias de los conservados en la Escuela Superior de Arquitectura, elaboradas ya no para levantar la parte arquitectónica sino la decorativa, llevada a efecto por Pietro Rabaglio. La misma autora propone que tres de estos últimos dibujos son también de mano de Ventura Rodríguez. A ellos se unen, además, otros bocetos en la misma colección, relativos a las escenas que debían figurar en los relieves del presbiterio, y que podrían ser de mano de los estucadores[26]. También se conserva una maqueta de la capilla de San Julián, enviada por Ventura Rodríguez al cabildo en marzo de 1754[27] **[cat. 56]**.

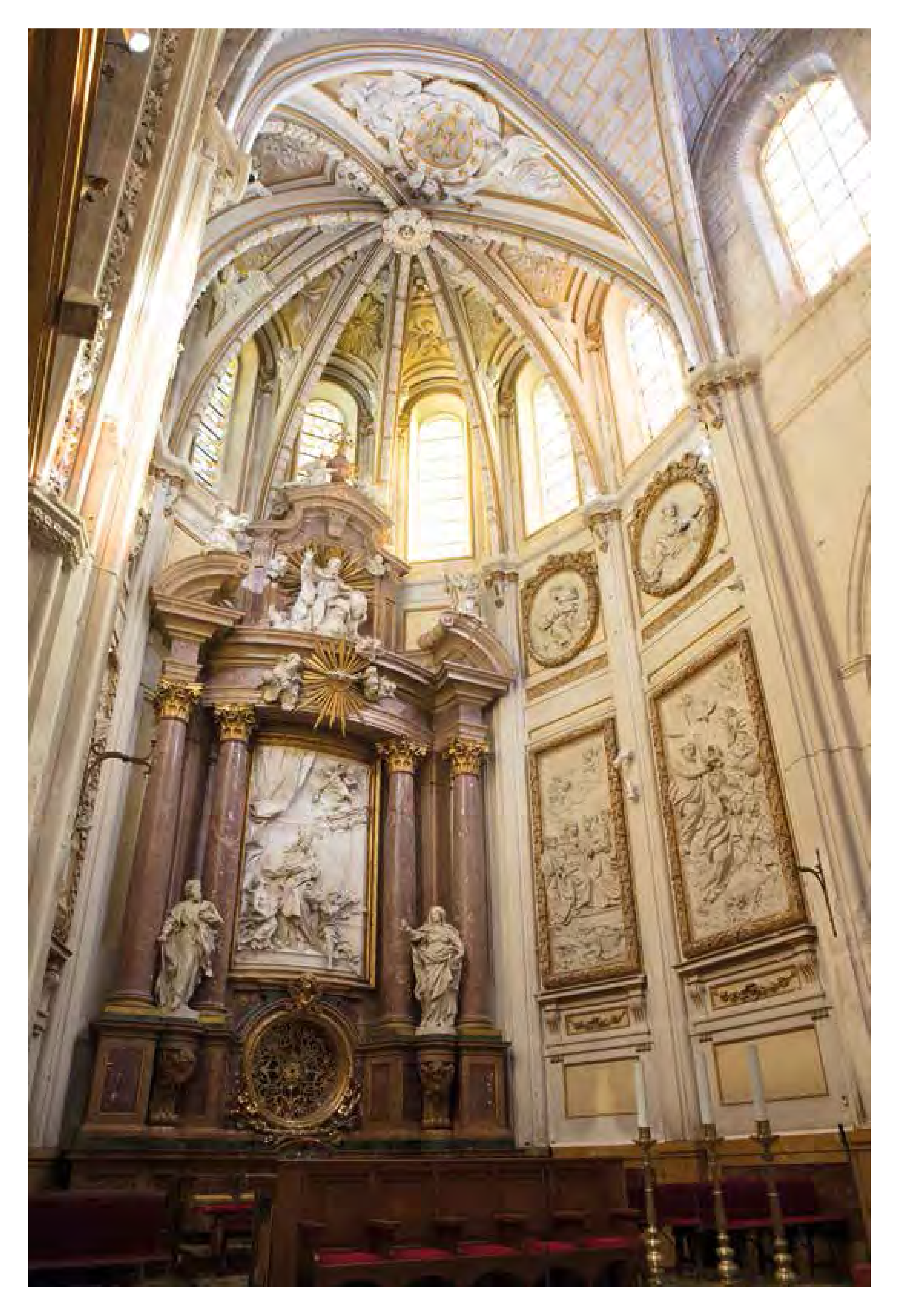
Como señalan diversos autores que se han ocupado de ellos, estos diseños de Ventura responden a su etapa de formación, cuando trabajó en las obras del nuevo Palacio Real de Madrid bajo la dirección e influencia de Filippo Juvara y Giovanni Battista Sachetti. El influjo de autores italianos como Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini o Carlo Rainaldi llevó a Fernando Chueca a afirmar que Ventura "es, artísticamente, un discípulo de Felipe Juvara, y, por ello, heredero directo de la escuela romana"[28]. En cambio, como indica Navascués, estaba poco justificada la estrecha relación, mantenida por Francisco Íñiguez, entre Ventura y José Churriguera o Narciso Tomé[29]. Tampoco compartió Chueca la difundida opinión de que con el tiempo Ventura fue "desbarroquizándose" y transformándose en neoclásico, "cosa que, dando por bueno este término impreciso, nunca fue don Ventura"[30].

En cuanto a la cajonería de la sacristía, el dibujo prometido por Ventura Rodríguez llegó a Cuenca en 1754 y el 16 de marzo de este año fue examinado por el Cabildo, pero su construcción no pudo comenzar hasta el 21 de abril de 1755 por falta de carpinteros adecuados. El 31 de junio de 1756 acordó el Cabildo remunerar a Ventura Rodríguez por el diseño de la cajonería, que aún no se le había pagado. El 2 de octubre de ese año ya estaba finalizada la obra, dirigida por Manuel Gasó y realizada por los carpinteros Vicente Bort, Pedro Cardona y Miguel Navarro, siendo su supervisor fray Vicente Sevilla.

Por último, dentro de las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca debe incluirse un corral de comedias. El 17 de julio de 1767 el Ayuntamiento conquense obtuvo la autorización de Carlos III para reedificar el corral de comedias, para lo que el monarca dispuso que se debía consultar "con el Maestro Mayor de esta Villa de Madrid Ventura Rodríguez el plan sobre que se debe levantar", pero, desgraciadamente, desconocemos cual fue su apariencia pues el edificio fue derribado en los años sesenta del siglo XX.

Barrio Moya menciona otro trabajo de Ventura Rodríguez en Cuenca, "algunos motivos decorativos de la iglesia de las Petras", aunque, como señala este autor, resulta muy difícil determinar qué labor realizó exactamente en ella, debido al incendio y reconstrucción del templo en 1941[31].

21 Ponz, 1774, III, 92.
22 Ponz, 1774, III, 65.
23 Menéndez Pidal, 1948, 113.
24 Íñiguez Almech, 1949, 137-148.
25 Navascués Palacio, 1972, 11.
26 Azcárate Luxán, 1999, 57-64 y Sugranyes Foletti, 2011.
27 Cuenca, Museo Diocesano. Nicolau Castro, 2000.
28 Chueca Goitia, 1983, 11.
29 Íñiguez Almech, 1949 y Navascués Palacio, 1972, 14.
30 Chueca Goitia, 1983, 12.
31 Barrio Moya, 1982, 105.



[il. 130] Ventura Rodríguez, *Capilla mayor,* h. 1756-60. Cuenca, Catedral de Santa María y San Julián. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Las obras de Ventura Rodríguez para las universidades de Alcalá de Henares

Javier Rivera Blanco

El Colegio Mayor de San Ildefonso levantado por el cardenal Cisneros a partir de 1499, en que obtuvo la bula papal, conoció diversas reformas durante los siglos XVI al XIX que afectaron a su planta y alzado, en especial su fachada, el patio de Santo Tomás, el patio Trilingüe, las escaleras y una nueva distribución de los espacios debido al cambio de funcionalidades. A finales del siglo XVIII era necesario reconstruir o restaurar varias partes de la manzana cisneriana por su mal estado de conservación, especialmente la capilla.

Se realizaron varias consultas a diferentes expertos: se conserva un alzado de Francisco Moradillo de 1745 y otros de un arquitecto llamado Miguel López. Sin embargo, no fue hasta 1761, siendo rector Tomás de Lorenzana y ministro de Gracia y Justicia Alonso Muñiz, ex colegial de San Ildefonso, cuando decidió el Colegio Mayor solicitar informes y encargar el proyecto a Ventura Rodríguez, quién los entregó en marzo de 1762.

Realizó una planta en la que señalaba la disposición de las dependencias en aquél momento[32] y proyectó un nuevo edificio con una iglesia que se ha relacionado por su planta de cruz griega con Sant'Agnese de Roma[33] y por su estructura de bloque con la de los Filipinos de Valladolid (1759-1760)[34].

La propuesta consistió en ocupar el espacio de la antigua capilla, sacristía y casas laterales del lado oeste de la manzana, con un nuevo edificio bloque de tres plantas, y presentar la fachada hacia la plaza del Mercado (actual de Cervantes) encajando el edificio dentro del solar del Colegio Mayor, de manera que se conservaría todo el sector oriental y el eje central, dejando intactos la fachada de Gil de Hontañón, el claustro de Santo Tomás de Villanueva, el de Continuos, el Trilingüe y el Paraninfo, mostrando así cierto interés por las preexistencias en no mal estado de conservación por entonces. Al nordeste integró una escalera palacial, en el mismo lugar en el que ahora existe una moderna claustral. En el lado sur, las nuevas habitaciones se levantarían sobre la antigua cárcel y la fachada cerraría el callejón que conducía (y aún conduce) al patio de Filósofos.

La nueva iglesia desarrolla una planta central inscrita en un cuadrado con sendas capillas en las esquinas remarcadas por columnas entregadas. El ábside, con columnas *in antis* y retrocoro palladiano con sillería y el sepulcro del Cisneros en el centro, precedido por un altar baldaquino -que tiene su antecedente en las Bernardas del mismo Alcalá-, nos recuerda a la idea de Ventura Rodríguez para Santo Domingo de Silos.

A los lados se desarrollan dos claustros rectangulares y dependencias[35] rodeando los tres espacios resultantes en los laterales, uno de ellos manteniendo el arco mirador del Rector, desde el que asistía a las fiestas de la plaza y

32 Tovar Martín, 1994, 250. Planta del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares.

33 Chueca Goitia, 1983, 18.

34 Reese, 1976, I, 178-179; Peset y Peset, 1974, 342-345; Sambricio, 1981; Castillo Oreja, 1980, 114-118; Castillo Oreja, 1982, 114-118; Tovar Martín, 1994, 249-259; González Ramos, 2006, 430-435 y 457-467; Crespo Delgado, 2008, 350-353 y Rivera Blanco, 2013, 80.

35 Se dispondrían una nueva casa del Rector, pues la existente entre la Capilla y la fachada de Gil desaparecería con la obra nueva, archivos, una nueva biblioteca más acorde con la época de la Ilustración, habitaciones y celdas, sótanos, etc.

36 Ponz, 1772-1794, I, 287.

37 Tovar Martín, 1982, 185-238; Tovar Martín, 1989, 25 y Tovar Martín, 1994, 36-47 y 249.

38 Rodríguez G. de Ceballos, 1967.

39 Tovar Martín, 1994, 37-48.

40 Tovar Martín, 1994, 42.

se enfrentaba en el mismo eje con el balcón del ayuntamiento. La fachada del templo es tetrástila, con columnas exentas, rematada en frontón triangular con un cuerpo de remate superior con hornacina, sobre ella escultura. Los cuerpos a los dos lados de la portada con extremos con cuatro pilastras planas, y todo de aire neoclásico, otorgarían un sentido de magnificencia a la plaza, resaltando con la cúpula vaída, su potencia ante las viviendas bajomedievales y renacentistas del frente soportalado de la plaza.

Las fachadas irían con piedra y enfoscadas contrastando con la tipología de ladrillo, tapial y canto rodado de los Colegios menores de la ciudad y con la arquitectura local, aunque también la fachada anterior de la plaza, de la época de Cisneros que se aprecia en la vista de Anton van den Wyngaerde (1565) y en el dibujo de Valentín Carderera (1762) señalan que también se usaban en Alcalá las paredes tratadas con argamasa clara. En conjunto, la nueva universidad recordaba mucho al Colegio de los Agustinos Filipenses de Valladolid. Los planos **[cat. 106-107]**, hoy conservados en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, entusiasmaron a Antonio Ponz.[36]

Ventura expresa así una innovadora tipología universitaria, contraria a la ordenación en ejes de patios sucesivos e iglesia en un lateral de Gumiel, típica de las universidades del Renacimiento y el Barroco, -como puede verse en la Universidad vieja y los colegios de Santa Cruz y de Santo Tomás de Valladolid, el Fonseca de Santiago, los Irlandeses de Salamanca-, a cambio de un modelo de planta axial para las dependencias escolásticas y con la iglesia ocupando el centro monumental del espacio, recordando más a La Sorbonne parisiense o las grandes iglesias barrocas italianas como Sant'Agnese, Sant'Andrea, Ariccia, Castelgandolfo, o al propio Rodríguez en el citado de los Filipinos de Valladolid.

Todo proporcionado con escala monumental y medido, contundente en el caserío de Alcalá, enlazando la altura solo con las tres del patio de Santo Tomás de Villanueva de la misma universidad y con las tres plantas de su fachada, descollando así en la silueta de Alcalá, solo superada por la torre de la Magistral. Ahora el acceso al *alma mater* se verificaría desde la espacialidad de la plaza en la que ocuparía un lugar dominante sobre el poder civil, con la portada encima de un graderío, para ensalzar el eje central, distinto totalmente de la manera de entrada a la vieja institución, en zigzag de diversas calles para encontrarse lateralmente con la fachada, camino de raigambre mudéjar.

El edificio nunca se construyó por la crisis que atenazaba a la universidad en aquel momento (especialmente a los Colegios mayores) además de los problemas económicos ya que en 1776 el Colegio Mayor de San Ildefonso quedó sin rentas ni bienes por orden del Estado, bajo el reinado de Carlos III (1759-1788) según Real Decreto de 21 de febrero de 1777. Por este mismo motivo la Universidad fue trasladada al incautado edificio de la Compañía de Jesús recién suprimida (1767), por lo que Ventura Rodríguez tuvo que realizar los proyectos de adaptación a la nueva sede por encargo del Estado, para la denominada Real Universidad (1777).

El edificio del Colegio Máximo o Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá construido en el siglo XVII[37] está situado en el lado nororiental de la ciudad, con fachada a la calle Libreros, y cuya traza ha sido atribuida al padre Bartolomé de Bustamante **[il. 131]**[38]. La rehabilitación de Ventura Rodríguez debía considerar que sería la nueva sede de los Estudios Generales y Universidad, y que contendría dependencias para los colegiales, el Aula magna, la sala rectoral y un gran espacio para la biblioteca.[39]

Fue una intervención de restauración y ampliación, pues había que sanear el estado del viejo edificio y adaptarlo a nuevas funciones. Bajo la dirección de Rodríguez, su discípulo Manuel Machuca y Vargas hace las reformas, ayudado por Antonio Bradi, Pablo Ramos y Bernardino Gaecia, entre otros muchos, quienes realizaron "los aumentos, la revisión de tejados y soleras, la transformación de una de las galerías del patio, el refuerzo de cornisas, jambas, etc"[40]. En enero de 1779 se hacen pagos por los planos y el avance de la obra al arquitecto principal y en mayo, éste da otras condiciones para continuar la obra. En 1780 consta que el maestro Ventura y Vargas la seguían directamente y avanzaba bien, de manera especial la gran escalera.



[il. 131] Ventura Rodríguez, *Antiguo Colegio Máximo de los Jesuitas*, h. 1779-1780. Alcalá de Henares (Madrid).

Aunque no se conservan las trazas sí se puede conocer perfectamente la aportación de Ventura Rodríguez por los planos posteriores, fechados en 1860[41]. Se aprecia que se trata de un modelo de rehabilitación, pues el documento presenta dos acciones: una intervención urgente para el "uso y servidumbre de la nueva Universidad y otra para su total perfección". Como analizó Tovar, una de las intervenciones consistió en consolidar y reparar el antiguo colegio y, otra de ellas, en ampliar en la huerta, con parecidas proporciones, las dependencias necesarias para cumplir la funcionalidad moderna de la institución naciente.

Así, la original repartición situaba en la calle Libreros una gran construcción horizontal, hacia el oriente con el vestíbulo, receptorio, aulas y habitaciones de los colegiales, y hacia el oeste la iglesia, situándose detrás la capilla de las Santas Formas. Pasando la puerta principal, se encontraba el claustro procesional, cuadrado. En el espacio vacío de las huertas, Rodríguez diseñó y construyó a eje otro gran claustro rectangular, separados ambos por una gran escalera regia y con estancias a los lados donde ahora se situaron la biblioteca, el Aula magna, y once aulas más, todo con proporcionalidad y con rigor clásico.

La obra sería muy modificada a partir de 1860 y después de la Desamortización se transformó el edificio en cuartel militar, por lo que, en esencia, mantuvo su estructura entre los siglos XVI al XVIII. Una nueva restauración-rehabilitación a finales del siglo XX, obra de los hermanos Fernández Alba, dignificó las zonas de la Edad Moderna y sustituyó las ampliaciones del siglo XIX por edificios contemporáneos, levantando una biblioteca exenta dentro del claustro de Rodríguez.



[il. 132] Ventura Rodríguez, *Escalera del antiguo Colegio Máximo de los Jesuitas*, h. 1779-1780. Alcalá de Henares (Madrid).

La nueva obra de Ventura Rodríguez era mucho más modesta, sin perder monumentalidad, que la que proyectó para la plaza del Mercado, pues ahora tenía resuelta la fachada principal. Todo lo nuevo contaría con las características de la arquitectura renacentista española, a tono con el antiguo edificio, considerando su porte clasicista-barroco al adecuarlo a un clasicismo más contenido. Solo la magnífica escalera **[il. 132]** marcaría el cambio de rango hacia lo ostentoso, como clave comunicacional entre patios, iglesia y fachada. No debe olvidarse que por ella y en el Aula magna se celebraban ahora los más notables actos de la Universidad, como la concesión del grado de doctora a la primera mujer española que lo tuvo, María Isidra Quintina de Guzmán (1785).

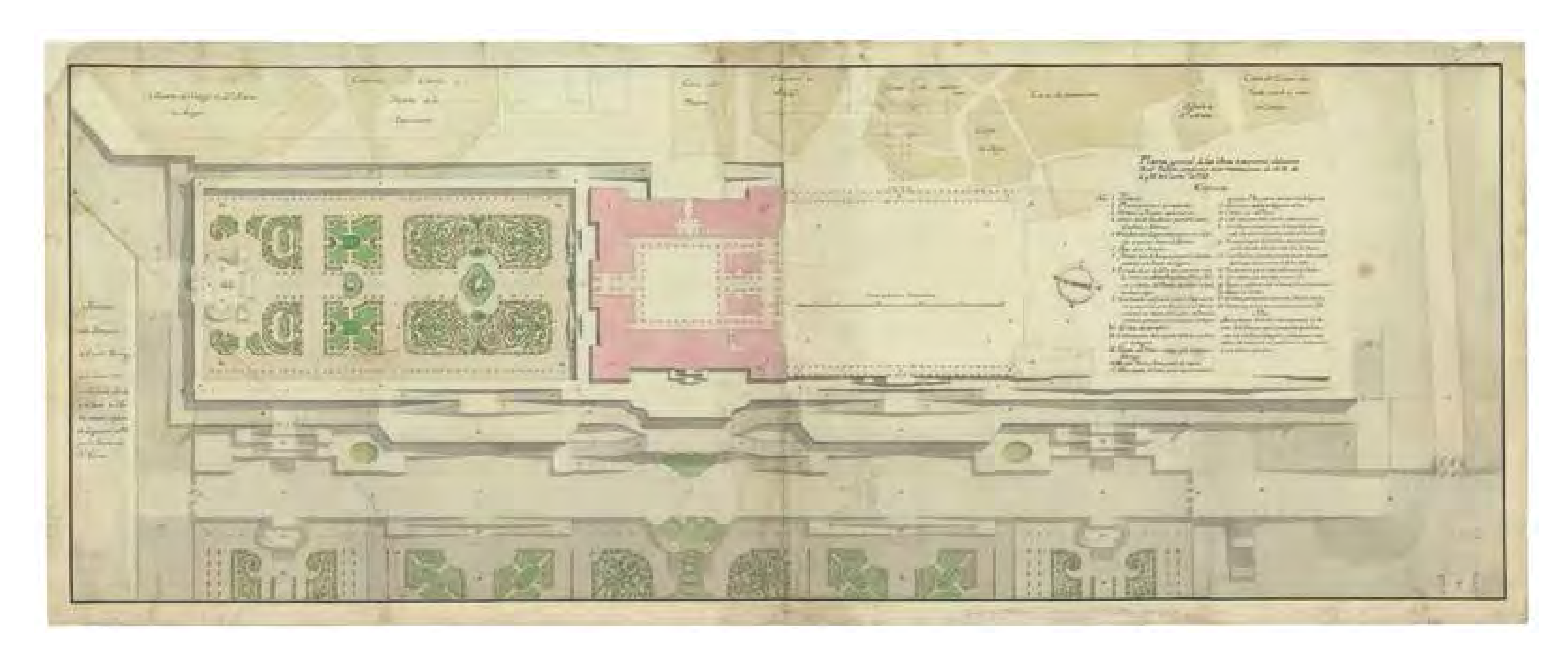
Es un ámbito majestuoso con grandes arcos, transparente y visual, pura escenografía, con un gran tramo de subida que se abre en dos y genera amplio campo visible desde arriba, donde estaban las dependencias fundamentales de la universidad (biblioteca y Aula magna). Detrás, el nuevo patio manteniendo el ladrillo y el estuco, con remarcados de piedra en los huecos, según el estilo de la arquitectura local de la época. El nuevo orden lo constituía la gran escalera y la circulación que permitía mover rápidamente a todos los usuarios del edificio universitario en un ambiente verdaderamente palacial, pero de total pragmatismo, resuelto como en el Palacio Real de Valladolid, condicionado por conservar los patios primitivos aquí y allí con maestría.

41 Tovar Martín, 1994, 272-279. Los planos para la con versión del antiguo Colegio de la Compañía en Cuartel militar se encuentran en Madrid, Servicio Histórico Militar, Cat. 1.251, Sig. S-M-1-13. Rivera Blanco, 2014,175-193.

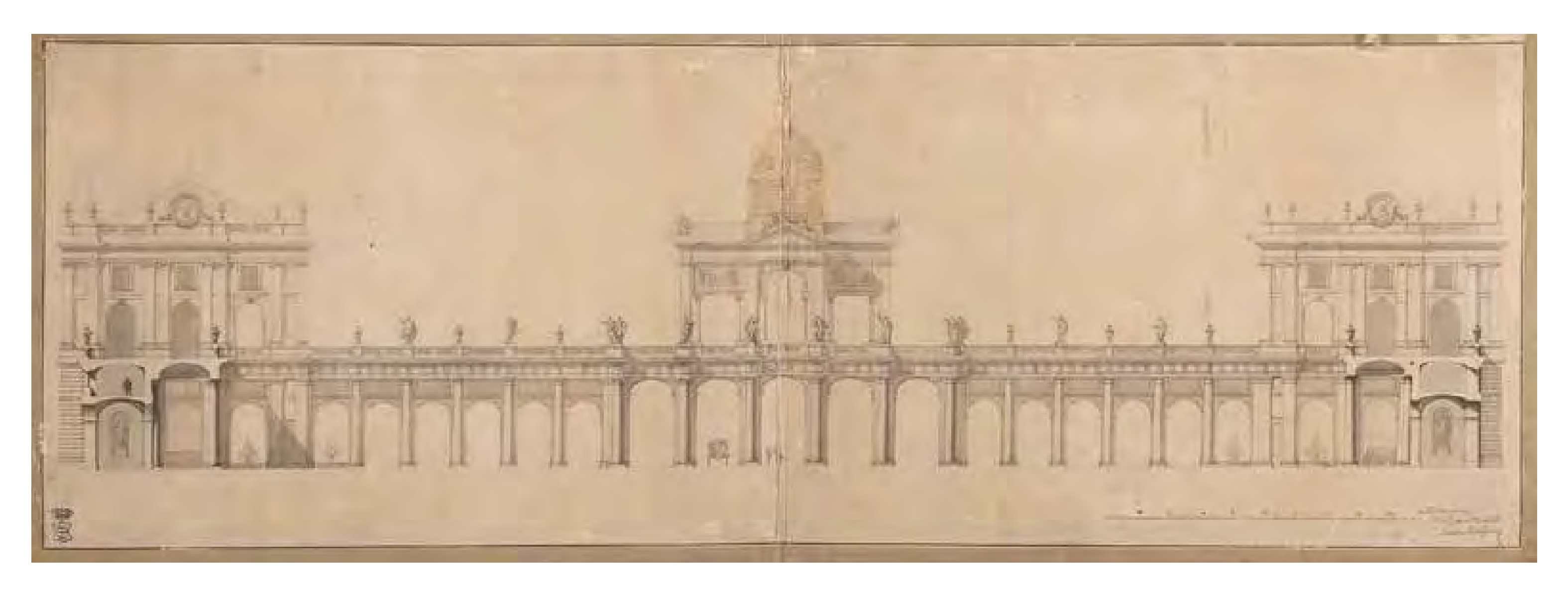


Modelos y lenguajes arquitectónicos. Del Barroco romano a El Escorial

Piezas expuestas



[cat. 49] Ventura Rodríguez, *Planta general de las obras exteriores del nuevo Real Palacio conforme a las resoluciones de Su Majestad de 6 y 12 de junio de 1759,* tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado, 505 x 1283 mm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio, AGP 13.



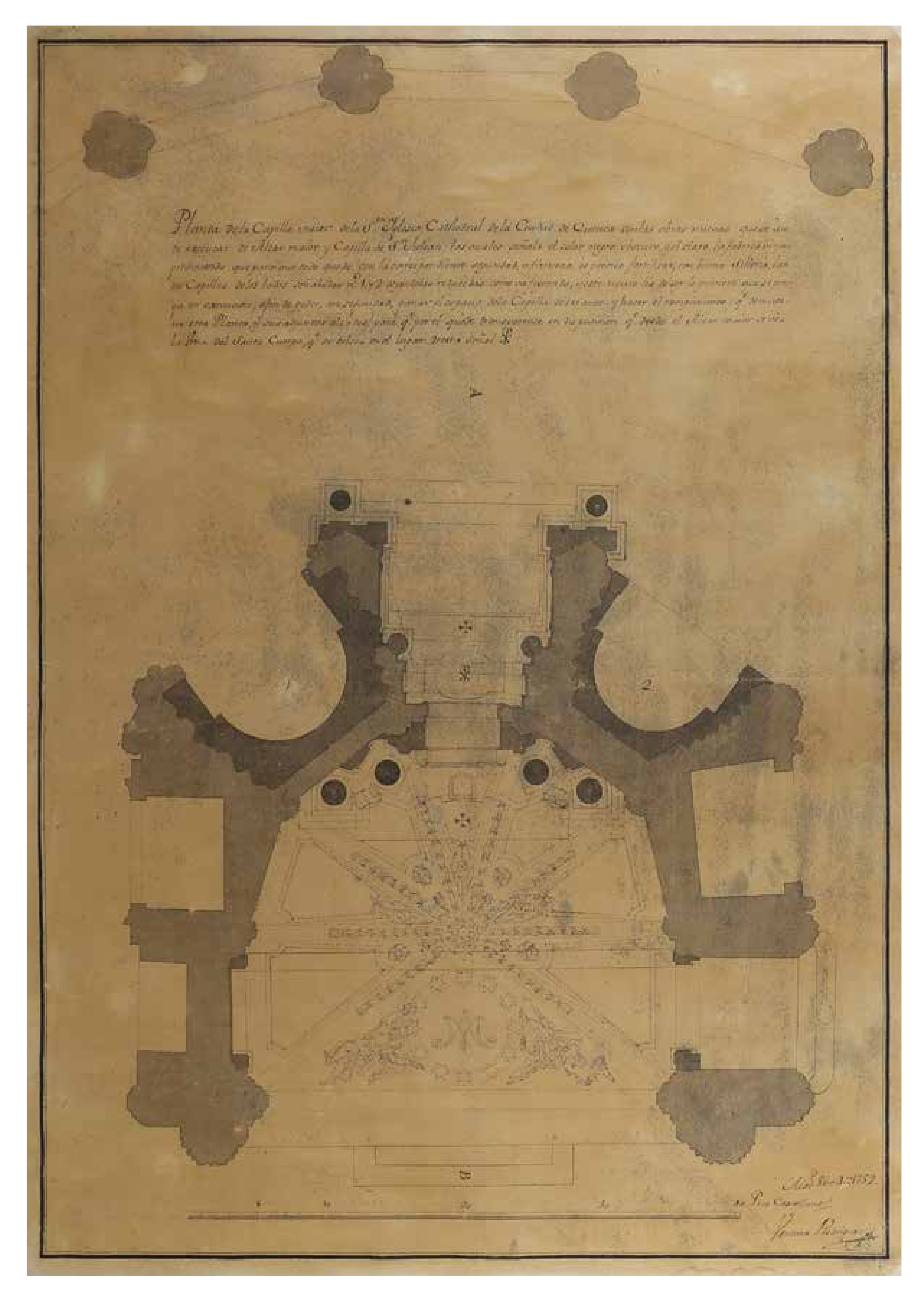
[cat. 50] Ventura Rodríguez, *Proyecto de cierre del frente de la plaza de Armas, paralelo a Palacio con cuerpos laterales destinados a los Cuerpos de Guardia. Alzado*, 1758, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas grises, 524 x 1335 mm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio, AGP 30.



[cat. 51] Ventura Rodríguez , *Sacristía Real Capilla de San Isidro en San Andrés*, 1748, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas de colores, 788 x 347 mm., Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, MPD 866.



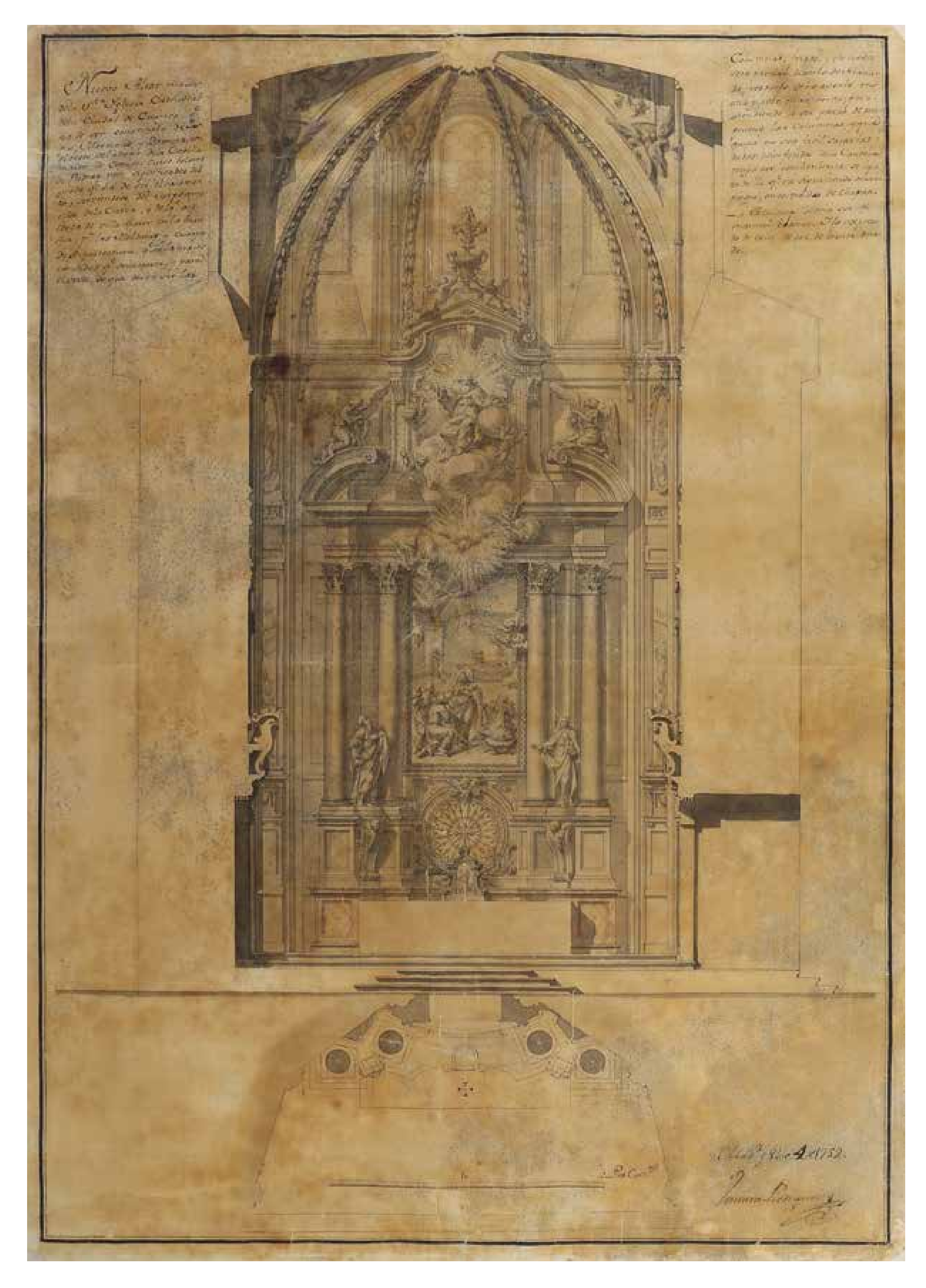
[cat. 52] Ventura Rodríguez, *Proyecto de reforma de la capilla mayor y de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca. Planta de la capilla mayor*, 1752, dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris, 722x540 mm. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura, VR/P001/PL01-01/CR1/01.



[cat. 53] Ventura Rodríguez, Proyecto de reforma de la capilla mayor y de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca. Planta y alzado, 1752, dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris, 722x580 mm. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura, VR/P001/PL01-01/CR2/02.



[cat. 54] Ventura Rodríguez, *Proyecto de reforma de la capilla mayor y de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca. Planta y alzado,* 1752, dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris, 715x540 mm. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura, VR/P001/PL01/CR3/03.



[cat. 55] Ventura Rodríguez, *Proyecto de reforma de la capilla mayor y de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca. Sección de un lateral*, 1752, dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris, 722x550 mm. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura, VR/P001/PL01-01/CR4/04.



[cat. 56] Ventura Rodríguez, *Maqueta de la Capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca*, 1754, madera policromada, 860 x 877 mm., Cuenca, Archivo de la Catedral. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[cat. 57] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el nuevo Templo de San Bernardo. Sección*, 1753, dibujo sobre papel amarillento verjurado grueso, pluma, pincel, tinta china y aguada gris de tinta china, 443 x 638 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/6/13.



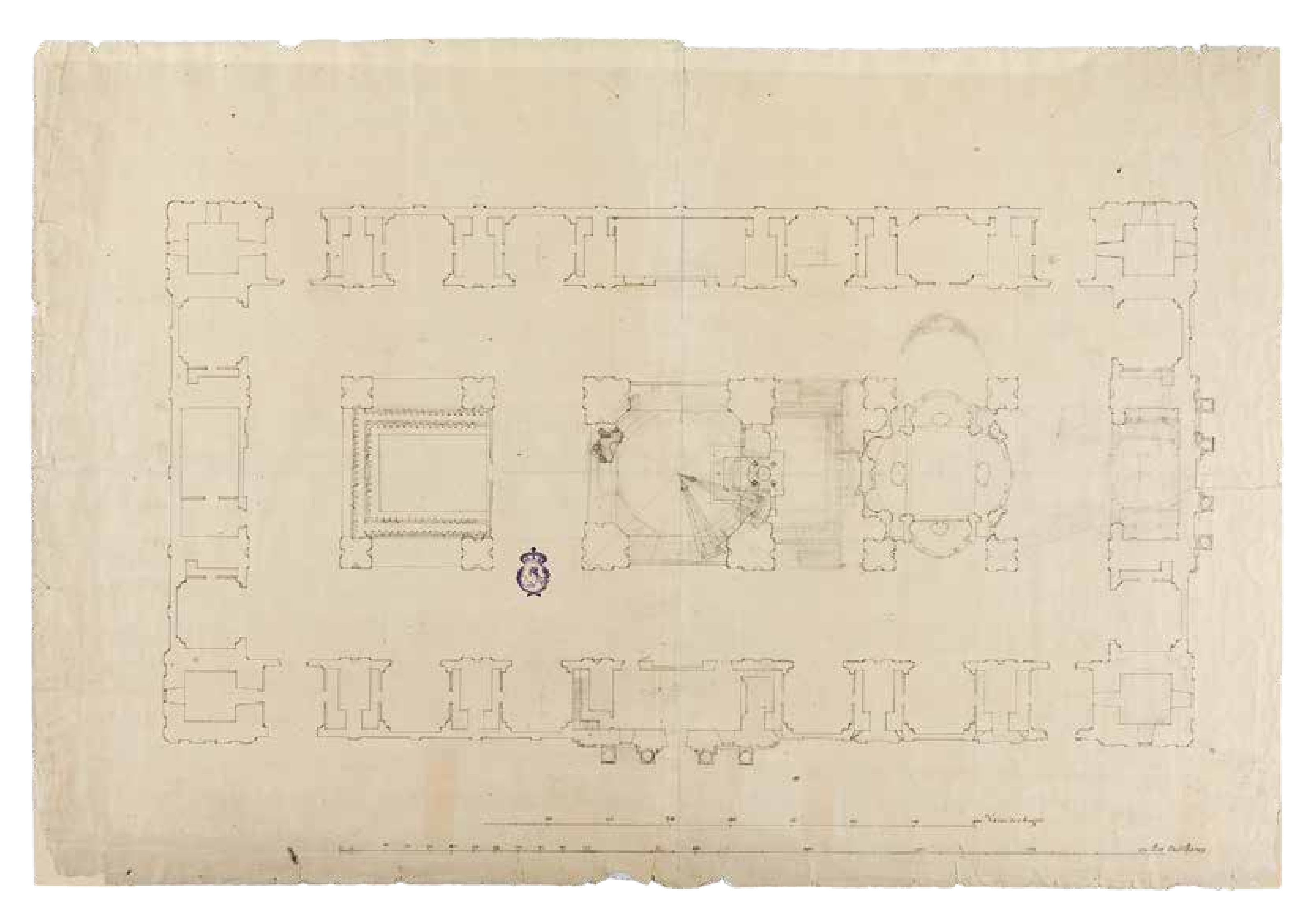
[cat. 58] Ventura Rodríguez, *Basílica del Pilar de Zaragoza. Alzado de la fachada,* 1750-53, dibujo sobre papel verjurado, lápiz a negro, pluma, tinta negra y aguadas grises y sepia, 541x375 mm., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A-4412(a).



[cat. 59] Ventura Rodríguez, *Basílica del Pilar de Zaragoza. Planta y alzado de la fachada y planta y alzado del cuerpo central,* 1750-53, dibujo sobre papel verjurado, lápiz a negro, pluma, tinta negra y aguadas grises y sepia, 656x847 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A-4413.



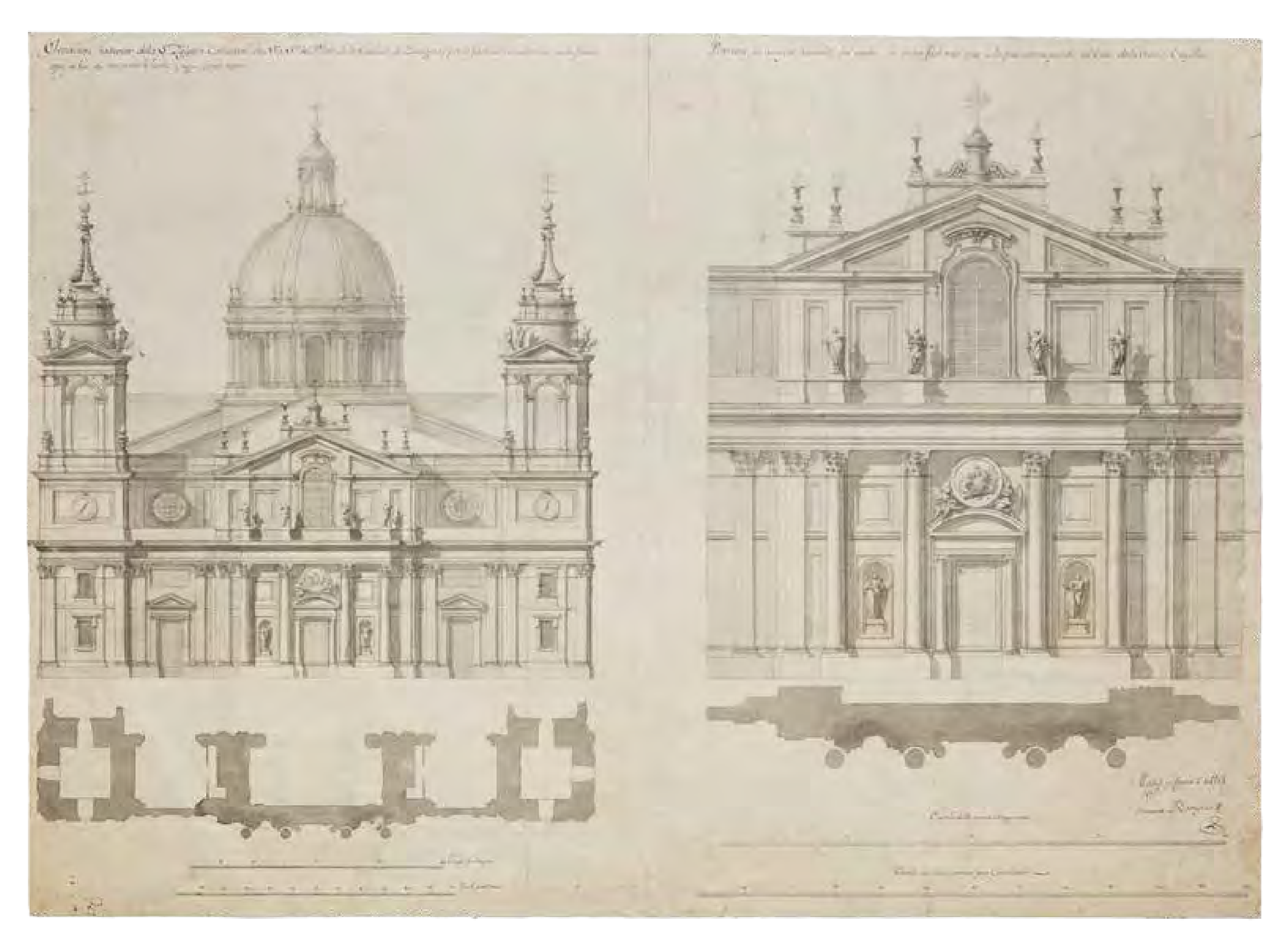
[cat. 60] Ventura Rodríguez, *Basílica del Pilar de Zaragoza. Sección de la capilla,* 1750-53, dibujo sobre papel verjurado, lápiz a negro, pluma, tinta negra y aguadas grises y sepia, 693x541 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A-4415.



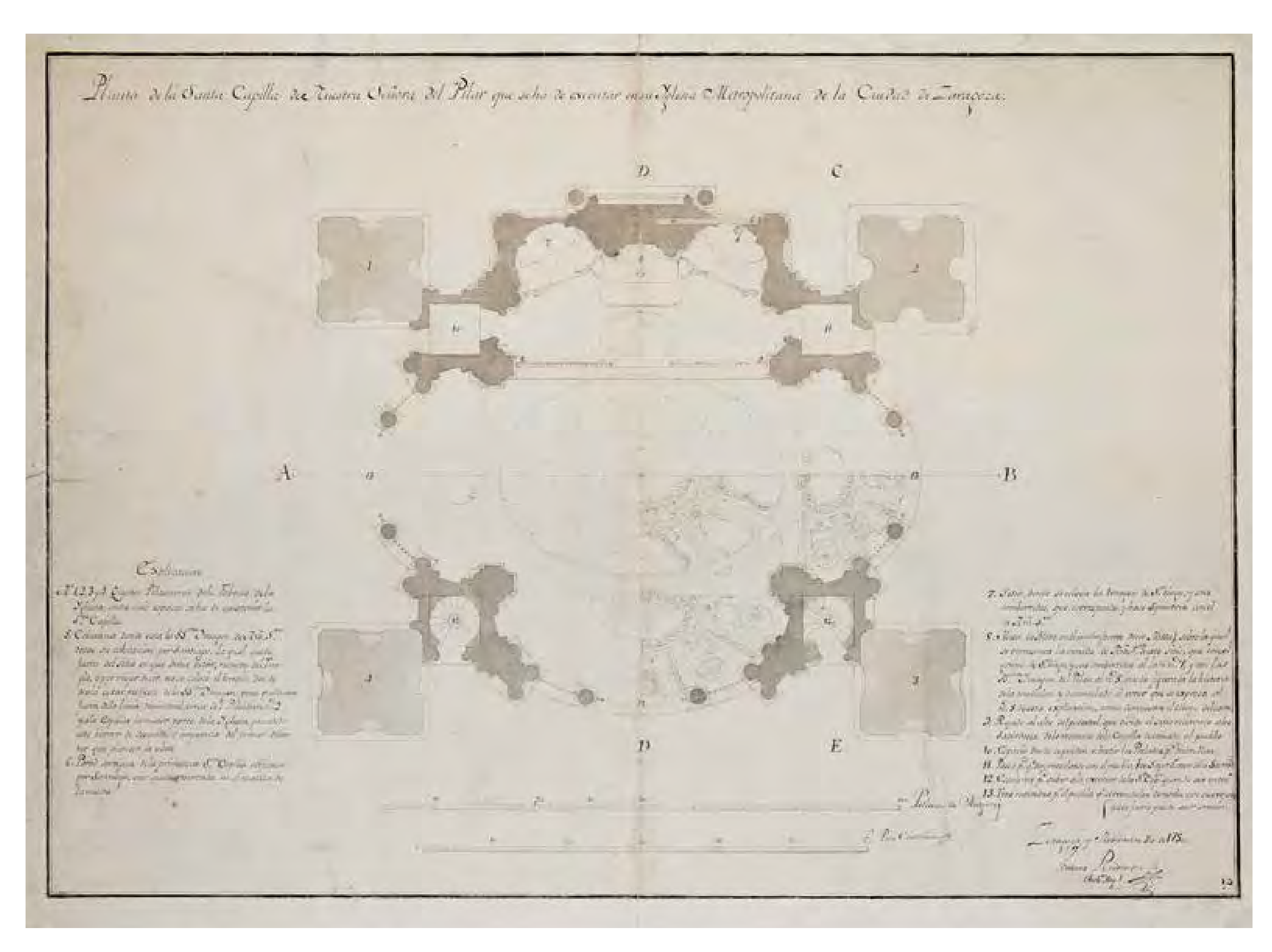
[cat. 61] Ventura Rodríguez, *Planta de la Basílica del Pilar de Zaragoza y proyecto de la capilla*. 1750, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta negra y aguadas de colores, 520 x 725 mm. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Archivo, 22_1



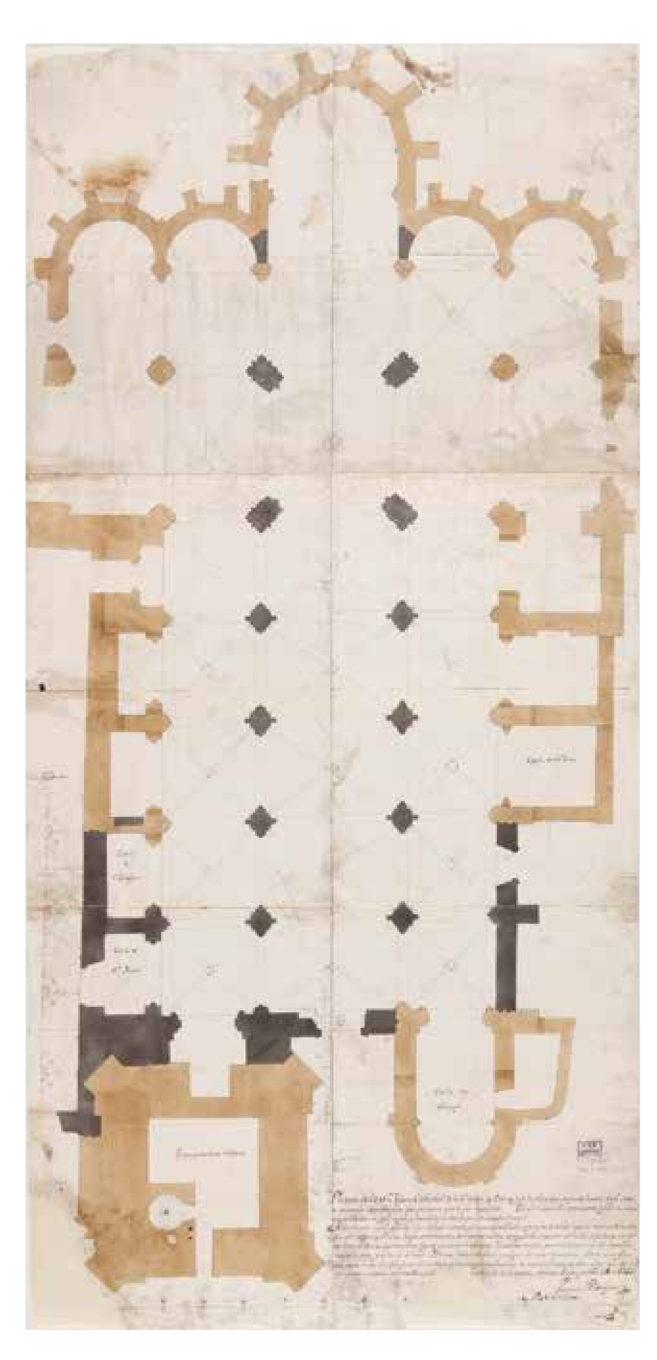
[cat. 62] Ventura Rodríguez, *Sección transversal de la Santa Capilla de la Basílica del Pilar de Zaragoza,* 1750, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta negra y aguadas de colores, 500 x 700 mm. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Archivo, 22_4



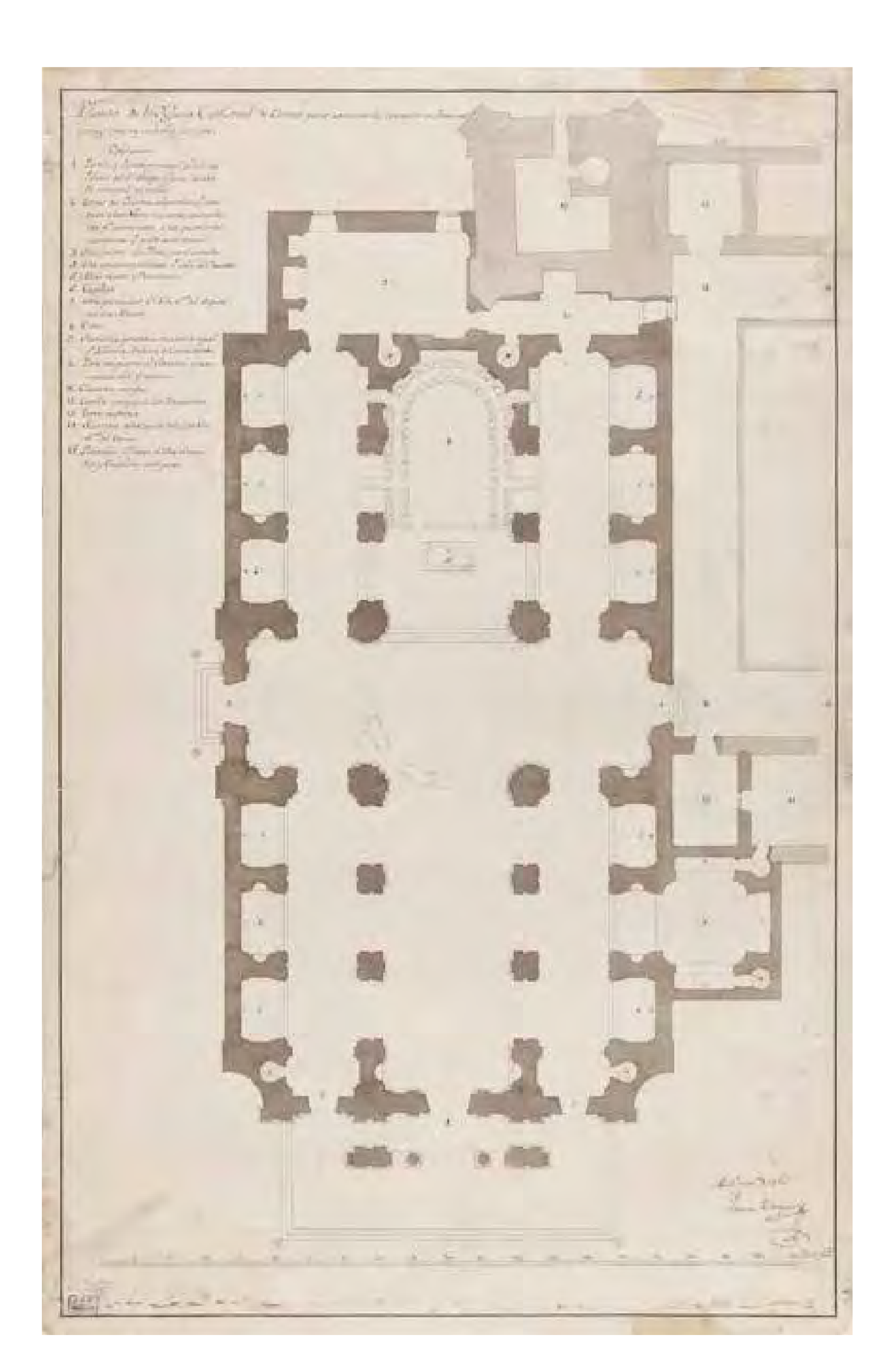
[cat. 63] Ventura Rodríguez, *Alzado exterior de la Sacristía de Nuestra Señora en la Santa Capilla de la Basílica del Pilar de Zaragoza.* 1755, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta negra y aguadas de colores, 820 x 592 mm. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Archivo, 22_8



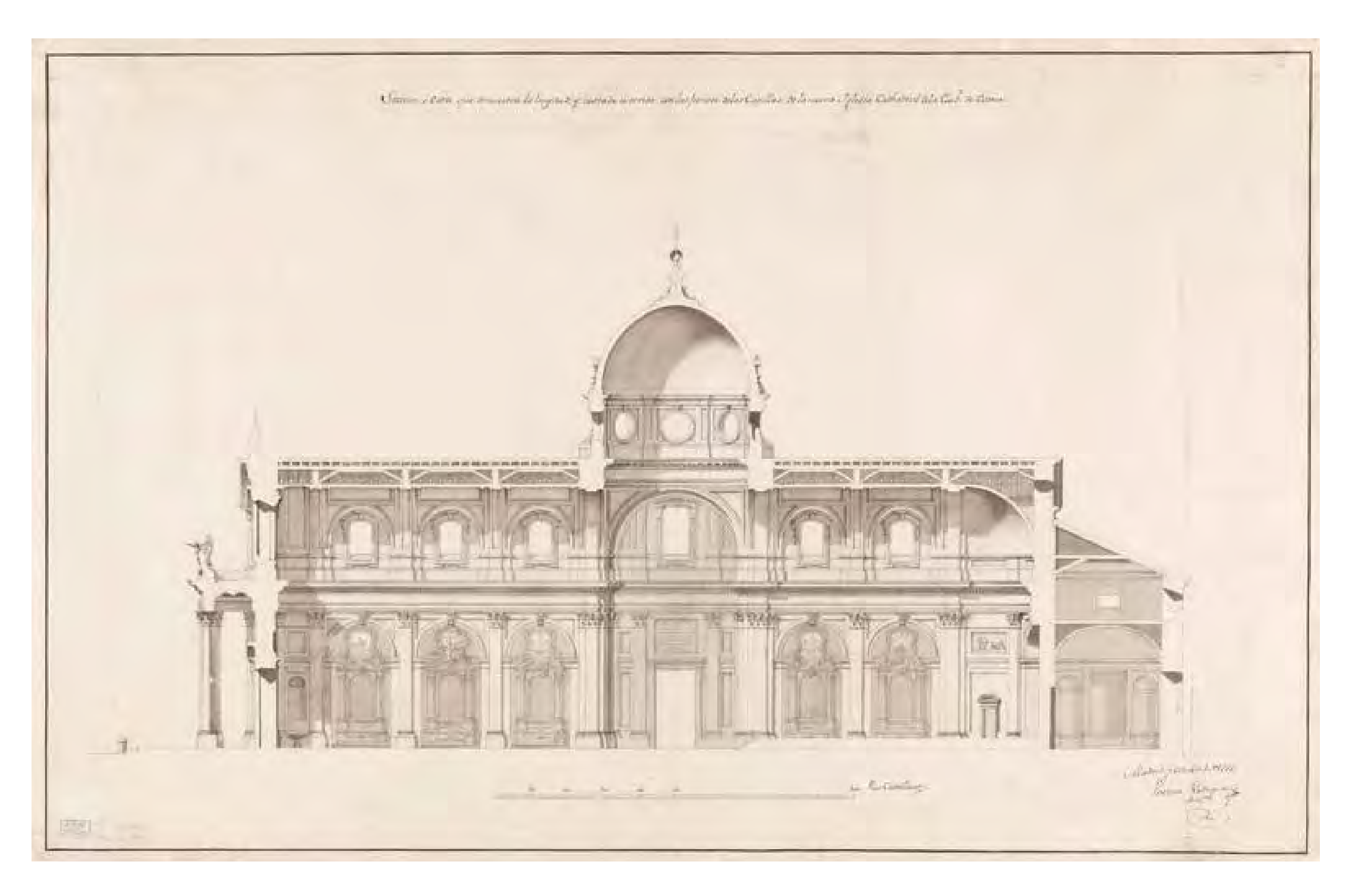
[cat. 64] Ventura Rodríguez, *Planta de la Santa Capilla de la Basílica del Pilar de Zaragoza.* 1750, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta negra y aguadas de colores, 500 x 700 mm. Zaragoza, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Archivo, 22_2



[cat. 65] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Catedral de Burgo de Osma. Planta para su consolidación*, 1755, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises y sepia, 1238 x 594 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 844.



[cat. 66] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Catedral de Burgo de Osma. Planta del proyecto nuevo*, 1755, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises y sepia, 960 x 612 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional.



[cat. 67] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Catedral de Burgo de Osma. Sección longitudinal*, 1756, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises y sepia, 650 x 943 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, MPD 848.



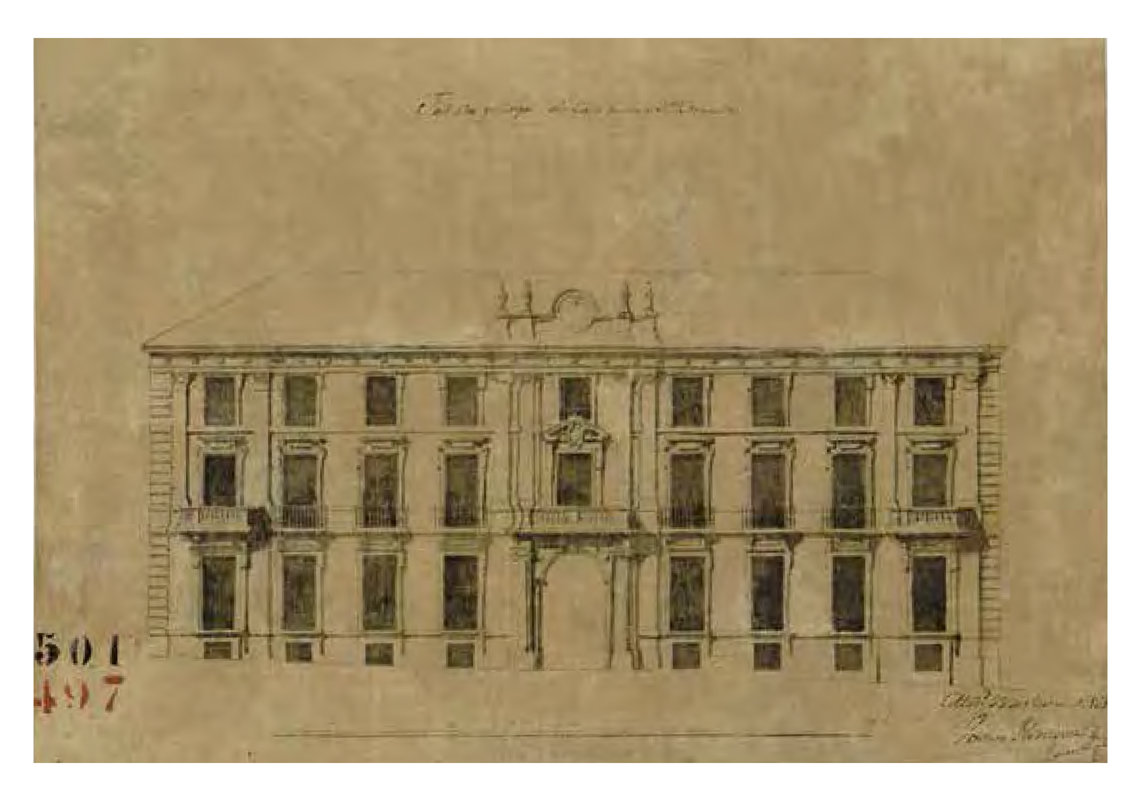
[cat. 68] Nicolás María de Fontecha, *Iglesia de San Norberto de PP. Premostratenses en Madrid. Obra de Ventura Rodríguez (1757). Alzado y planta de la fachada*, 1793, dibujo sobre papel verjurado, lápiz negro, pluma, tinta negra y aguadas de colores, 1009 x 620 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A-5003.



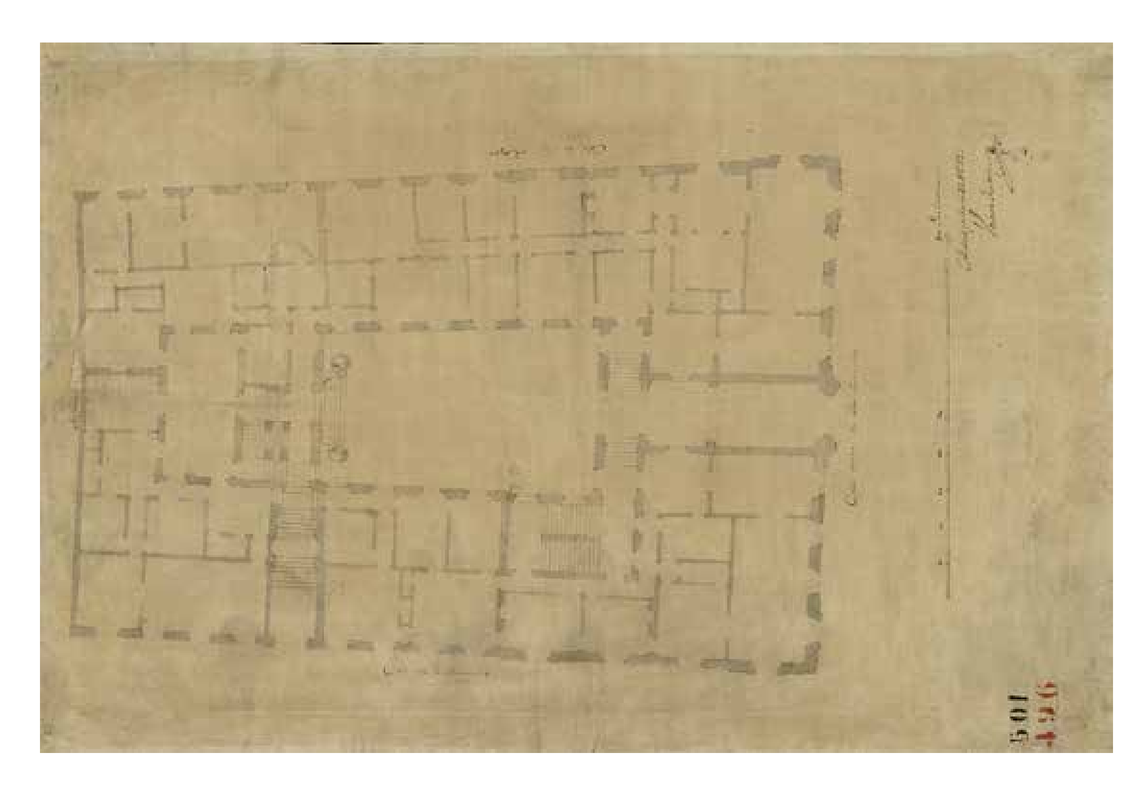
[cat. 69] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el Convento de los Padres Agustinos Filipinos de Valladolid. Fachada principal*, 1760, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 383 x 575 mm. Valladolid, Real Colegio Seminario PP. Agustinos Filipinos, APAF 1/A Nº 5.



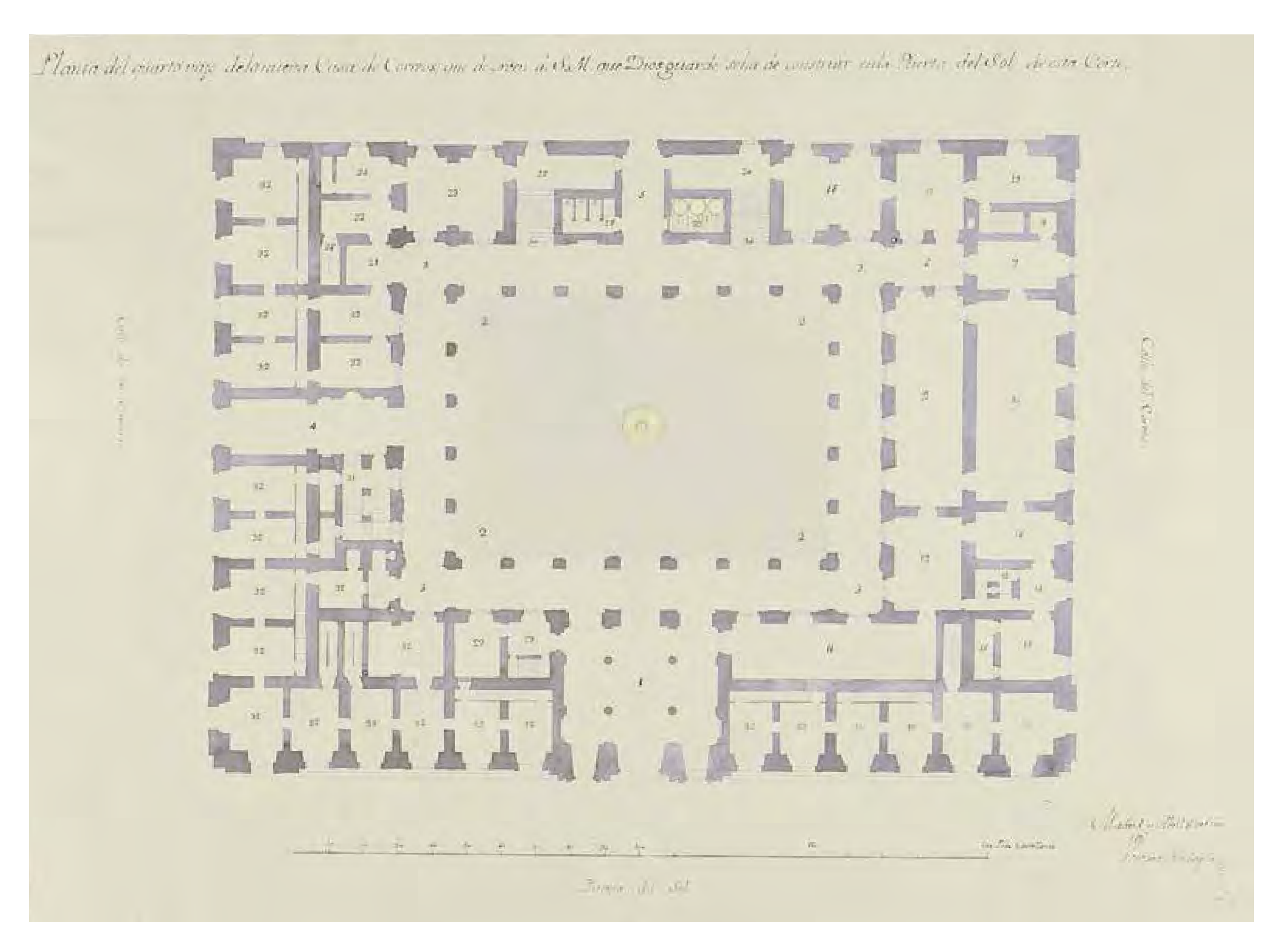
[cat. 70] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el Convento de los Padres Agustinos Filipinos de Valladolid. Sección longitudinal*, 1760, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 397 x 857 mm. Valladolid, Real Colegio Seminario PP. Agustinos Filipinos, APAF 1/A Nº 8.



[cat. 71] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el palacio del marqués de la Regalía. Planta*, 1752, 704x490 mm. Madrid, Archivo de Villa, 0,59-3-7.



[cat. 72] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el palacio del marqués de la Regalía. Fachada principal a la calle ancha de San Bernardo*, 1752, 304 x 443 mm. Madrid, Archivo de Villa, 0,39-6-17.

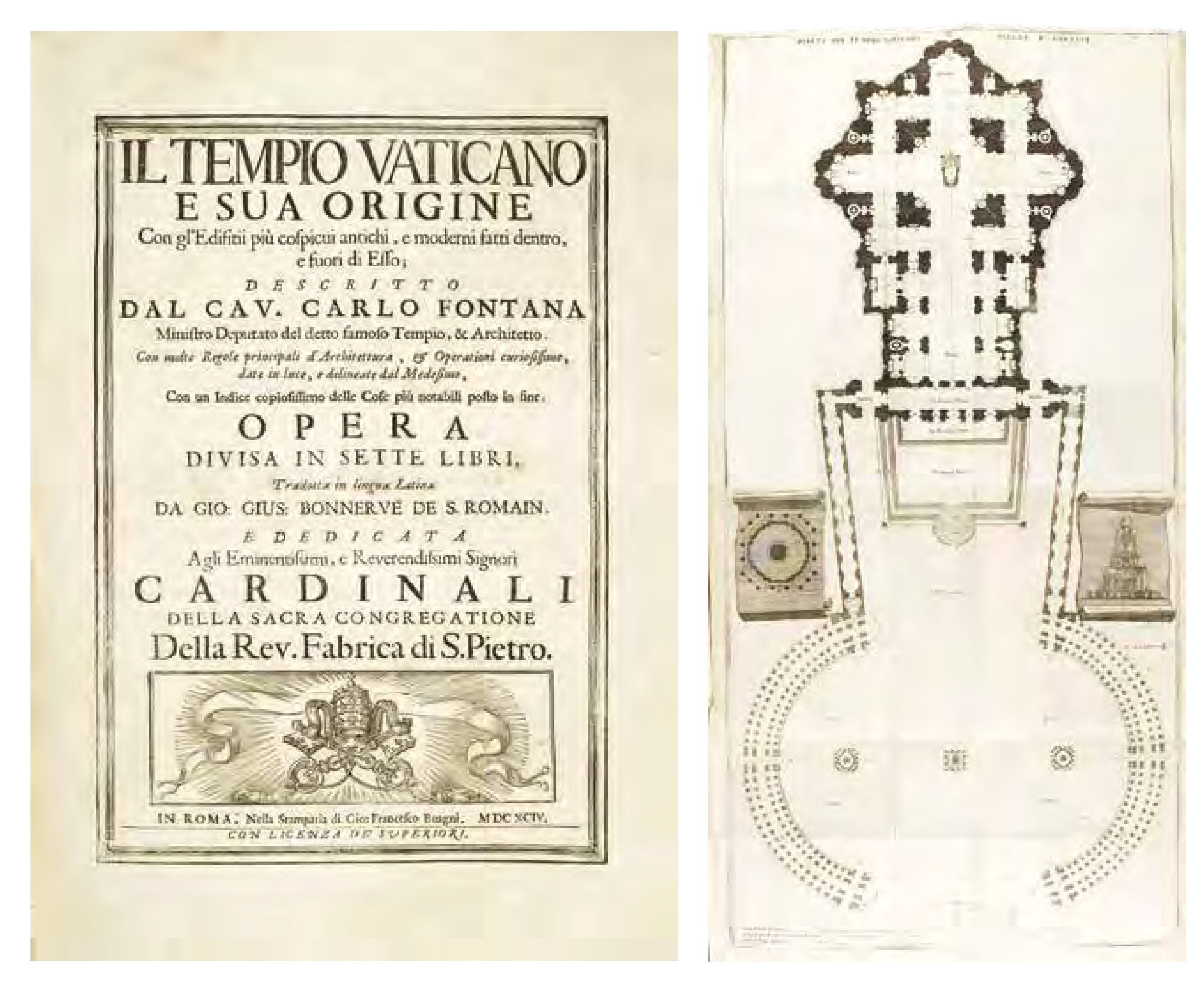


[cat. 73] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la nueva Casa de Correos. Planta del piso bajo*, 1760, tinta china y aguadas gris y verde sobre papel verjurado, 489 x 680 mm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, I.N. 24088.





[cat. 74] Francesco Borromini, *Opera del Caval. Francesco Boromino Cavata da Suoi Originali cioè La Chiesa, e Fabrica della Sapienza di Roma…*, Roma: Data in Luce da Sebastiano Giannini, All'insegna dell'Ancora in Piazza Navona, 1720. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-1488.



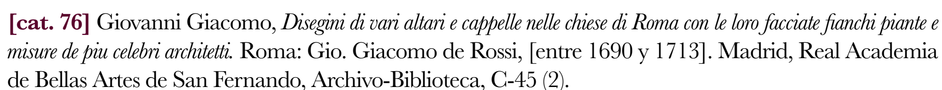
IL TEMPIO VATICANO
E SUA ORIGINE
Con gl'Edifitii più cospicui antichi, e moderni fatti dentro, e fuori di Esso;
DESCRITTO
DAL CAV. CARLO FONTANA
Ministro Deputato del detto famoso Tempio, & Architetto.
Con molte Regole principali d'Architettura, & Operationi curiosissime, date in luce, e delineate dal Medesimo,
Con un Indice copiosissimo delle Cose più notabili posto in fine.
OPERA
DIVISA IN SETTE LIBRI,
Tradotta in lingua Latina
DA GIO: GIUS: BONNERVE DE S. ROMAIN.
E DEDICATA
Agli Eminentissimi, e Reverendissimi Signori
CARDINALI
DELLA SACRA CONGREGATIONE
Della Rev. Fabrica di S.Pietro.
IN ROMA, Nella Stamparia di Gio: Francesco Buagni. MDCXCIV.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

[cat. 75] Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine: Con gl'Edifitii più cospicui antichi e moderni fatti dentro e fuori di Esso…*, Roma: Nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, 1694. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-318.



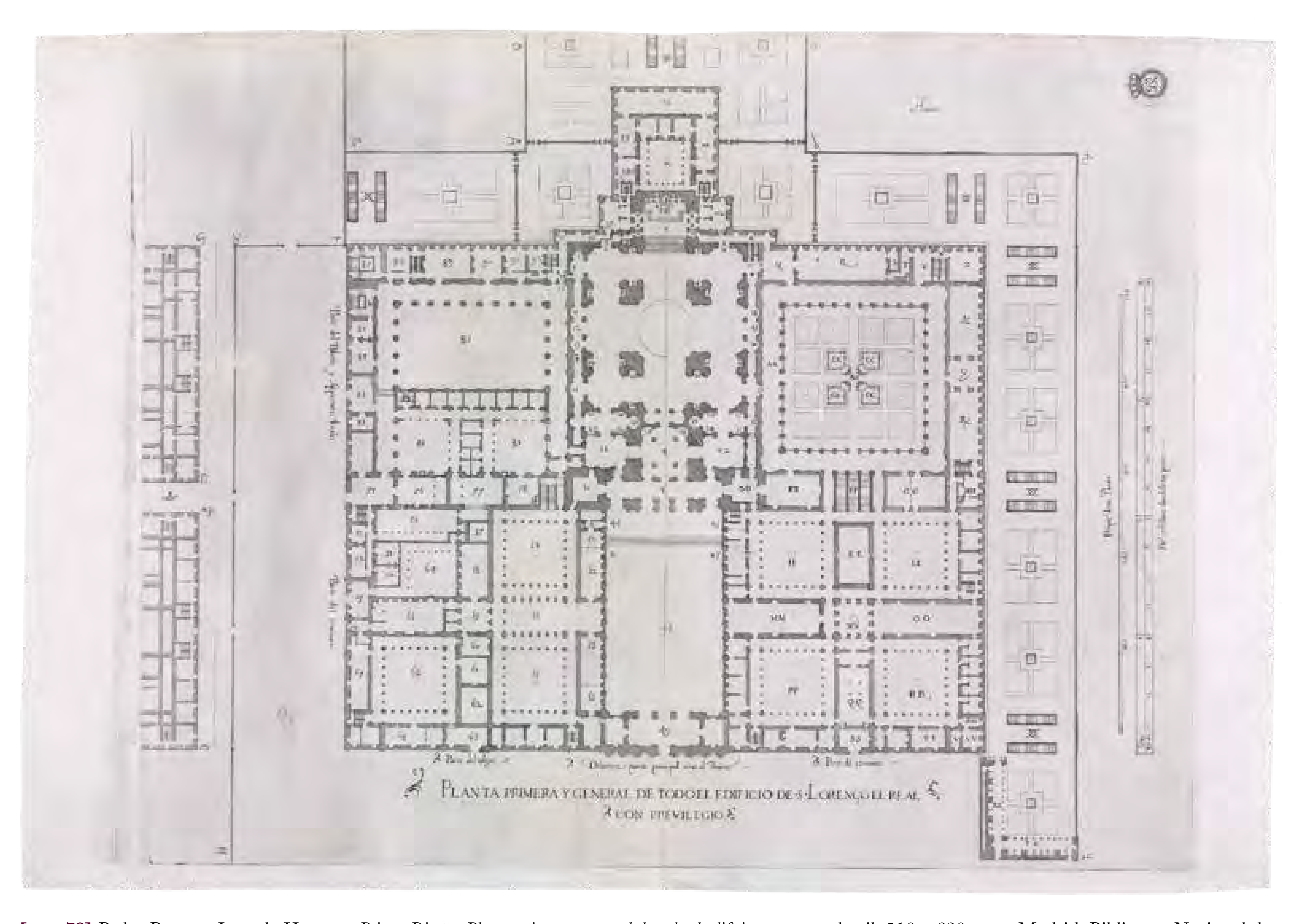






[cat. 76] Giovanni Giacomo, *Disegini di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti.* Roma: Gio. Giacomo de Rossi, [entre 1690 y 1713]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-45 (2).

[cat. 77] Domenico de *Rossi*, *Studio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigne di Roma...*Roma: Domenico de Rossi erede di Gio. Giac. de Rossi, 1702-1711. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-1497.



[cat. 78] Pedro Perret y Juan de Herrera, *Primer Diseño, Planta primera y general de todo el edificio*, estampa, buril, 510 x 620 mm., Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/28841.



[cat. 79] Juan Bautista Villalpando, *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi...*,Roma: Ex Typographia Aloysii Zannetti, 1596-1605. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, B-2830.



AL RE

SIGNORE

NELL' offerire a V. M. il primo Tomo delle Antichità di Ercolano, e contorni, riguardante una picciola parte delle Pitture, ſentiamo il grande onore, che ci viene dalla Voſtra benignità. Tutto è già Voſtro quello, che Vi portiamo: Voſtro è quello ſteſſo potere, che V. M. ci concede, di renderle ciò, ch' Ella ſteſſa

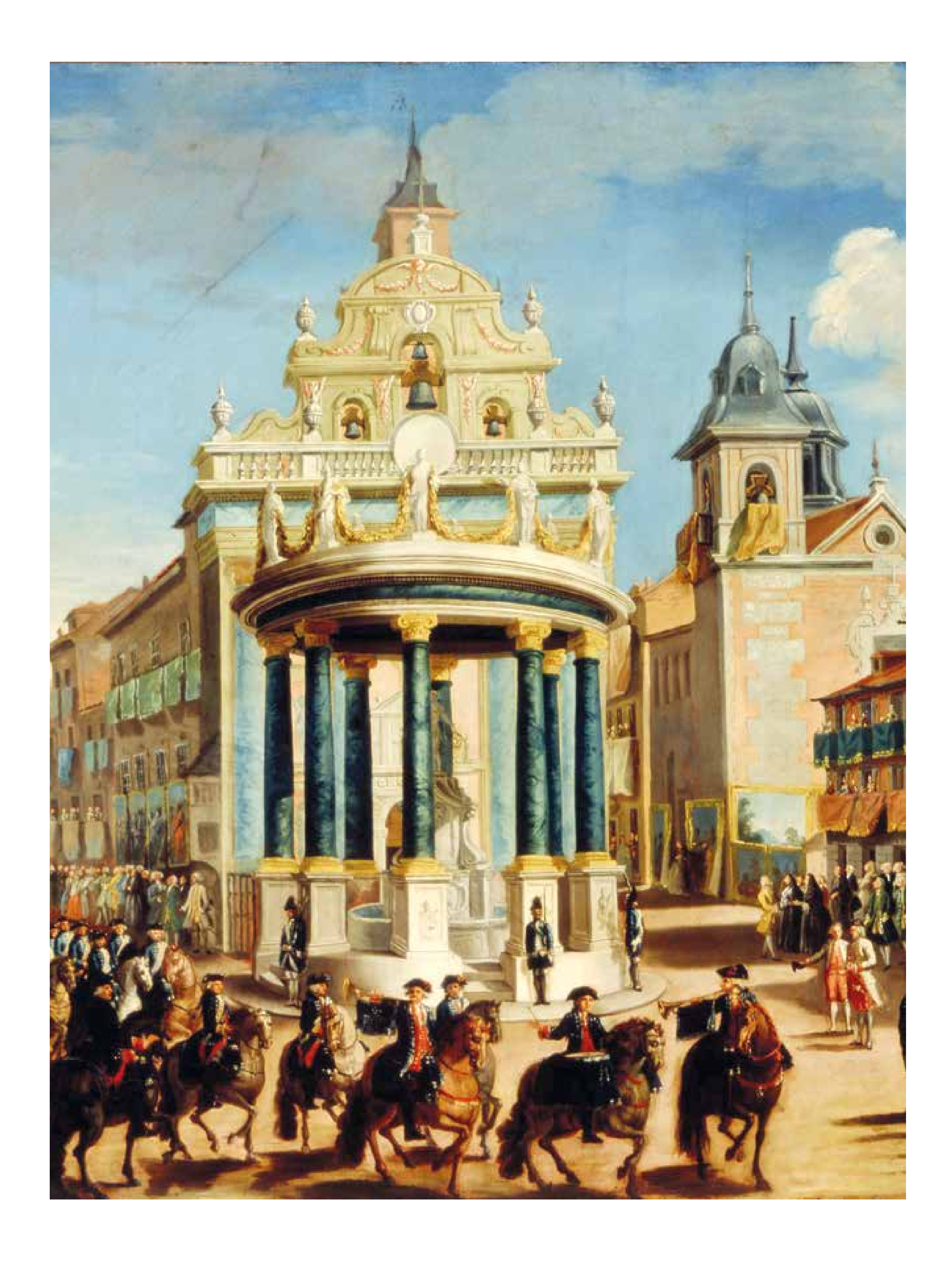
TOM. I. PIT. b ha

[cat. 80] Accademia Ercolanese di Archeologia (Nápoles), *Le antichità di Ercolano esposte*. Nápoles: nella Regia Stamperia, vol. I, 1757. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca C-591.



IV

Arquitectura y magnificencia durante el reinado de Carlos III



Arquitectura y magnificencia durante el reinado de Carlos III

Introducción

Delfín Rodríguez Ruiz

Los años del reinado de Carlos III fueron a la vez complejos y afortunados para Ventura Rodríguez. Llegó a los cargos más altos en la Academia de San Fernando, mientras que en Palacio su estrella comenzó a decaer a partir de la llegada de Francesco Sabatini, que tenía toda la confianza del monarca.

Son años en los que se empeñó en algunos de sus proyectos más ambiciosos, no en balde fueron casi treinta años de reinado. Recibió en 1760 al rey Carlos III con arquitecturas efímeras muy al gusto barroco romano, con textos de Pedro Rodríguez de Campomanes y de Vicente García de la Huerta, amigos personales, como llegarían a serlo el propio Anton Raphael Mengs, venido desde Nápoles con el monarca. Su relación con otros intelectuales como Antonio Ponz o Gaspar Melchor de Jovellanos -autor de la primera monografía publicada sobre el arquitecto-, fueron decisivos. Al año siguiente, en 1761, la entrada del nuevo Rey en Madrid bajo los arcos efímeros, podía hacer presagiar un salto cualitativo y decisivo en su carrera institucional, pero la realidad fue un tanto distinta y no colmó sus ambiciones. Posiblemente su fracaso más sentido fue la negativa de los franciscanos a aceptar su extraordinario y querido proyecto para la iglesia de San Francisco el Grande (1761). Proyecto que generó no pocas polémicas, entre 1761 y 1769, cuando Sabatini logró cerrar el debate con su alternativa.

El palladianismo no era nuevo en su arquitectura, como, por supuesto, tampoco la arquitectura barroca romana, de Gian Lorenzo Bernini y Francesco Borromini a Pietro da Cortona o Carlo Rainaldi y Carlo Fontana, entre otros, y estando siempre presente la memoria de Filippo Juvarra. Se trata de autores que conocía mediante estampas y tratados que poseía en su extraordinaria biblioteca[1], tantas veces mencionada. Si las citas de la arquitectura de Palladio parecían evidentes en algunos detalles para San Francisco el Grande y en otros edificios civiles y proyectos de casas consistoriales, como las de Toro (Zamora), en el mismo año de 1761 realizó su berniniano Sagrario para la catedral de Jaén, además de intervenir en otras catedrales como las de Toledo, Málaga, Santiago de Compostela, Valladolid o Segovia.

Sus cargos en el Consejo de Castilla, su control en la Academia, su nombramiento como Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid, entre otros muchos, le permitieron intervenir en obras fundamentales como el Paseo del Prado, la Puerta de Alcalá[2], proyecto que, aunque no lo construyese, mostraba en cada una de sus variantes evidentes resonancias como arco de triunfo, a detalles de la arquitectura del Palacio Real de Caserta. Su presencia, gracias a su responsabilidad en el Consejo de Castilla se extendió por Andalucía (Granada o Almería) y Castilla, llegando a proyectar el extraordinario anfiteatro del Colegio de Cirugía de Barcelona, entre otras muchas obras. Fueron numerosas las tipologías a las que dedicó su atención en esos años y en los del final de su vida: cementerios, mercados, caminos, puentes, acueductos o universidades como la de Alcalá de

1 Blanco Mozo, 1995-1996 y Rodríguez Ruiz, 2017c.
2 Chueca Goitia, 2012.

Lorenzo Quirós (atribuido), *Ornato en la Puerta del Sol con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid*, (detalle), en 1760, h. 1760-1763. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo.

Henares, palacios, en Madrid como el del marqués de Altamira, el del duque de Alba o el palacio de Liria, entre un sinfín de proyectos.

No pueden olvidarse su arquitectura religiosa, -especialmente su intervención en catedrales e iglesias, como la de San Isidro en Madrid-, bibliotecas y centros de enseñanza, cuarteles, ayuntamientos o mercados. En todos ellos se midió con los grandes modelos de la arquitectura italiana, de Venecia a Roma o Nápoles, del Renacimiento al Barroco, sin olvidar su atención a la Antigüedad clásica, vista a través de las ediciones que poseía. Iban del tratado de Vitruvio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia, 1570), al fundamental de Antoine Desgodetz, *Les Édifices Antiques de Rome* (París, 1682) e incluyendo el repertorio extraordinario de Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane* (Roma, 1756), lo que no deja de constituir una novedad muy significativa en la cultura arquitectónica española de la época y muestra bien la versatilidad de la idea de lo antiguo que manejaba Ventura Rodríguez y que contribuyó sin duda a proponer la magnificencia como atributo mismo de la arquitectura y no ya solo de los príncipes, como era habitual.

Es más, en 1753, en un informe manuscrito dirigido a la Academia de San Fernando, recién fundada al año anterior, mientras se redactaban los *Estatutos* (1757) de la misma, Ventura Rodríguez escribió elocuentemente:

"De ningún modo hace ver mejor su magnificencia y poder un soberano, que con la Arquitectura, dexando en sus edificios eterna, y digna memoria de sus gloriosas acciones, cuyos trofeos son vivo exemplo para la imitación de sus subcesores: hallando la historia en sus inscripciones verdaderos testimonios para ser creída, y para que no tenga que dudar la crítica. Y así, los Pintores –pero también los escultores– para representar la magnificencia fingen una mujer que demuestra la planta de un edificio."

Por tanto, la magnificencia[3] es atributo de monarcas y ya en el palacio de Caserta, –empezado a construir por Luigi Vanvitelli en 1750–, esa virtud le era asociada como propia a Carlos III en la descripción que hiciera el arquitecto en su *Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta* (Nápoles, 1756). Por otra parte, la imagen de la Magnificencia siempre tuvo figura de mujer, con un plano de arquitectura en las manos, y así fue frecuentemente representada en la tradición iconográfica, al menos desde la codificación de Cesare Ripa en su célebre *Iconología* (Siena, 1613). Magnificencia y también "mal de piedra" propio de monarcas y príncipes, pontífices y cardenales, que sufrieron los mismos arquitectos. Ripa[4] describió la figura de la Magnificencia como

"una mujer vestida y coronada de oro, pintándose con rostro semejante al de la Magnanimidad. Ha de poner la siniestra por encima de un óvalo, en cuya pare central se ha de pintar la planta de un bello edificio muy rico y suntuoso...El efecto y el objeto de la magnificencia suele ser el edificar muchos templos, palacios y otras cosas maravillosas, todas las cuales han de ser erigidas y realizadas para la pública utilidad, o para el honor del estado o del imperio, o más aún de la Religión: por lo cual no tiene lugar a ejercer este hábito sino los más grandes Señores y Príncipes. Es por esto que se califica esta virtud de heroica, gloriándose de ella Augusto cuando decía que había hallado Roma fabricada en ladrillo y que iba a dejarla construida con mármol."

La metáfora, tan rica en consideraciones formales y políticas, fue usada como un tópico para recibir a Carlos III en Madrid, en 1760, como un nuevo Augusto, dispuesto, según diferentes descripciones de las fiestas y arcos de triunfo de su entrada real en la ciudad, a convertir en mármol lo que había encontrado de ladrillo. Ventura Rodríguez, autor de esas arquitecturas efímeras soñaba en convertir el sueño del monarca en realidad, aunque la fortuna le deparó otros caminos, contribuyendo en cierta medida, sin embargo, a la renovación del gusto durante esos años.

Se trataba de un presagio y anuncio que fueron entendidos como una promesa, tan genérica como inequívoca, tan imprecisa como fundada, que marcaba, sin embargo, diferencias muy notables con las ideas sobre la ciudad, la arquitectura y la ornamentación del período inmediatamente anterior. De hecho, podría afirmarse que

aquella entrada regia de 1760, además que anunciar una época nueva, romana y a la antigua, como se decía retóricamente en su descripción oficial, cerraba una etapa en la historia de la arquitectura y de la ciudad de Madrid y así se quiso confirmar y anunciar con los arcos y construcciones efímeras levantados según diseños de Ventura Rodríguez, esculturas y relieves de Felipe de Castro[5] e inscripciones del poeta y escritor Vicente García de la Huerta y de nada menos que Pedro Rodríguez de Campomanes, futuro ministro de Hacienda con Carlos III y jurista, bibliófilo e historiador muy prestigioso, que habría de reunir en su casa una conocida tertulia[6] en los años sesenta y setenta, en la que coincidieron artistas y arquitectos como Anton Raphael Mengs, que le retrató, el mismo Ventura Rodríguez, Felipe de Castro o el ingeniero Carlos Lemaur.

Estas breves consideraciones previas debieran servir para constatar que las élites cortesanas y madrileñas que se disponían a recibir a Carlos III (1760), habían elegido muy conscientemente a los intelectuales, artistas y arquitectos mencionados como autores de una entrada real que representaba de manera cabal un discurso político, histórico y artístico que pretendía ser moderno y reformista, atendiendo a modelos tanto de la Roma antigua, como de la moderna, y que se había venido consolidando de manera institucional ya durante el reinado anterior de Fernando VI, desplazando así otras tradiciones arquitectónicas, artísticas y culturales, ya fueran las representadas por protagonistas de maneras hispánicas o tardobarrocas italianas, aunque de éstas no todas desaparecerían.

La entrada se planteaba, por tanto, como una renovada propuesta figurativa y efímera, como un laboratorio de ensayos de lo que la ciudad de Madrid debiera ser, refundada simbólicamente por el nuevo monarca, "sobre el buen gusto Romano" y "sobre los monumentos que nos restan de la Antigüedad", atenta también, en su itinerario, a representar la continuidad dinástica (nacional) del poder.

Es decir, se trataba de ilustrar con una efímera –y, en cierta medida, aún por venir– arquitectura de Estado[7], lo que se suponía que para su Corte y para la Monarquía Hispánica pudiera desear un monarca como Carlos III, que dejaba en Nápoles obras y aportaciones de singular importancia para la cultura europea de la segunda mitad del siglo XVIII, del Reggio de Caserta al Albergo dei Poveri, de las excavaciones de Herculano y Pompeya y la fundación de la Accademia Ercolanense, a los templos de Paestum, entre otros muchos logros memorables. Una nueva lectura de lo antiguo y de la historia, de la erudición y de las artes y su coleccionismo había sido elaborada y construida en Nápoles, puesta al servicio del príncipe, manifestación de su magnificencia, clemencia y virtudes, sin olvidar las extraordinarias fiestas de la Chinea en Roma[8] que, efímera y esplendorosamente, financiaba el rey de Nápoles y Sicilia y cuyas estampas debían ser lógicamente conocidas en la corte y también por Ventura Rodríguez, como confirman varios de los arcos levantados en 1760 y otras de sus obras.

3 Rodríguez Ruiz, 2017b.
4 Ripa, Cesare 1613 (1987).
5 Claude Bédat, 1971.
6 Sobre Campomanes, las artes y su tertulia madrileña pueden verse, entre otros, Carrete Parrondo, 1977, Carrete Parrondo, 1978 y Vallejo García-Hevia, 1996.
7 La noción de *Effimero diStato* fue formulada hace años por Marcello Fagiolo. Véase, al respecto, Fagiolo, 1997, II, 8-25.
8 Sobre las fiestas de la Chinea en Roma, durante el reinado de Carlos III en Nápoles, y sus arquitecturas efimeras la bibliografía es enorme. En relación a las estampas que difundían sus arquitecturas puede verse el magnífico repertorio *Pubblicche feste fatte in Roma…nell'anni 1722 à 1748 per la presentazione della Chinea à la Santità di N. S. il Papa*, Roma, s.n., s.a. El ejemplar que he manejado se conserva en la Biblioteca Nacional (Madrid). En general, sobre las fiestas en Roma véase Fagiolo, 1997, con la bibliografía anterior.

El proyecto para San Francisco el Grande de Madrid

Delfín Rodríguez Ruiz

En 1761, Ventura Rodríguez presentó a la Orden de San Francisco en Madrid y por encargo de la misma, un proyecto para la construcción, en Madrid, de su nueva iglesia y convento que querían levantar los franciscanos sobre el antiguo. Derribado éste, en 1760, para iniciar el nuevo, con el fin de atender las múltiples necesidades de la Orden[9], el arquitecto presentó un grandioso proyecto, con un excepcional templo lleno de novedades tipológicas en la cultura arquitectónica española.

Ventura Rodríguez siempre se sintió especialmente satisfecho[10] del proyecto, aunque, después de su esfuerzo y entusiasmo, confesado por él mismo, no fue finalmente el elegido, prefiriéndose el de un casi desconocido y oscuro maestro de la orden, fray Francisco Cabezas. Sin embargo, en Madrid, todo el mundo sabía que, en realidad, el proyecto del mencionado franciscano lego lo había diseñado José de Hermosilla, parece que con un diseño muy próximo a la iglesia de su proyecto para el Hospital General de Madrid, que había iniciado en 1756, siendo elegido su proyecto frente a otro de Ventura Rodríguez para el mismo, ya comentado. Hechos que serían críticamente comentados en esos años y después, en 1769, cuando se plantearon problemas serios sobre la capacidad de Cabezas como arquitecto y constructor de una obra ajena. El más crítico con la obra de Cabezas y, por extensión, de Hermosilla, fue Diego de Villanueva, en un inestimable y largo manuscrito titulado *Memoria sobre lo ocurrido en la obra de San Francisco el Grande*[11], sin fecha, pero seguramente de 1770, conservado en la Biblioteca Nacional y conocido y citado por los eruditos del siglo XIX y del siglo XX que han estudiado la historia del convento e iglesia de San Francisco en Madrid **[il. 133]**, pero poco usado por los historiadores de la arquitectura[12].

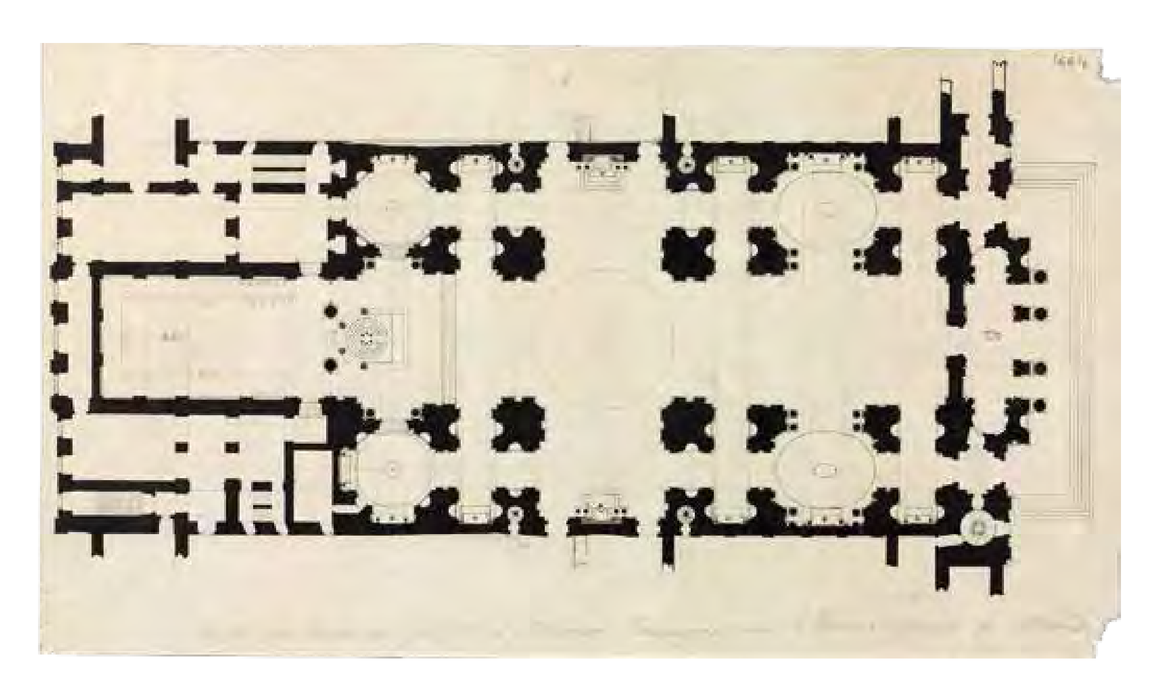
Del proyecto de Ventura Rodríguez se conservan en la Biblioteca Nacional dos dibujos: una fachada a lápiz, de manos de nuestro arquitecto, y una planta, sin duda copia del siglo XIX **[il. 134, cat. 89]**. Siempre se ha considerado, incluso yo mismo[13], que alzado y planta pertenecían al mismo proyecto para San Francisco el Grande. Sin embargo, en este mismo catálogo, Fernando Marías ha propuesto, convincentemente, que es más verosímil que la fachada a lápiz fuera un boceto preparatorio para su proyecto de templo–catedral para la Accademia di San Luca, enviado en 1748 **[cat. 16-18]**, lo que ahora comparto[14], siendo la planta, sin embargo, copia indudable del proyecto original del arquitecto para San Francisco el Grande.

Cabe señalar, que los dibujos originales de su proyecto no sólo estuvieron colgados, con marcos y cristales, en la Sala de Arquitectura[15] de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sino que Pulido y Díaz, en su todavía importante monografía, *Biografía de Don Ventura Rodríguez Tizón: como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII* (Madrid, 1898)[16], afirmaban que habían podido ver seis de esos planos del

9 García Barrusio, 1975 y Rodríguez Ruiz, 1993, 339-342.
10 El Archivo de la Academia de San Fernando conserva una preciosa documentación sobre esa obra y sus diferentes proyectos, tanto en el momento de su comienzo, en 1761, como cuando, en 1769 se plantearon nuevos y apasionantes debates sobre la continuación de las obras: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2-32-3. La documentación del Archivo de Villa la dio a conocer Agulló Cobo, 1983, 81-87.
11 El manuscrito se conserva en Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. Mss/ 18226.
12 Además de García Barrusio, puede verse Rodríguez Ruiz, 1988 y 1993.
13 Rodríguez Ruiz, 2009e, 130-133.
14 Véase, en este mismo catálogo, Marías,91-115 y Rodríguez Ruiz,244-251.
15 Archivo de la Real Academia de San Fernando, 1-33-12.
16 Pulido y Díaz, 1898, 138.



[il. 133] Jean Laurent, *Madrid. San Francisco el Grande*, h. 1865. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 134] Anónimo español, *Proyecto para la Iglesia de San Francisco el Grande. Planta*, [copia del proyecto de 1761 de Ventura Rodríguez], s. XIX, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/25/13.

proyecto en una colección privada, aunque sin indicar si se trataba de una copia de nuestro arquitecto o de los mismos que estuvieron a finales del siglo XVIII situados en la mencionada Sala de Arquitectura de la Academia.

Los dibujos originales de Ventura Rodríguez no sólo fueron muy apreciados por él mismo **[il. 135]**, sino por amigos e intelectuales que, ante la vista de los mismos, así lo afirmaron, de Ponz y Jovellanos a Llaguno y Ceán Bermúdez. Otros muchos dibujos del arquitecto de Ciempozuelos, con proyectos de iglesias o templos centralizados, conservados en la Biblioteca Nacional de España han sido puestos, incomprensiblemente, en relación con su proyecto para San Francisco el Grande[17]. Y no es extraño que se hicieran copias en esa época, muy a finales del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX, cuando la figura del arquitecto aún permanecía considerada como la del "restaurador de nuestra Arquitectura", que dijera Jovellanos en 1788. Incluso no sería extraño que las hiciera su propio sobrino Manuel Martín Rodríguez, también arquitecto y heredero universal de los bienes de su tío, además de coleccionista de libros, estampas y dibujos, como sabemos[18].

Aunque durante el siglo XX se perdió el rastro de esos dibujos, muchos eruditos y arquitectos debieron conocerlos durante el siglo XIX y, al menos, conservamos una descripción muy precisa del alzado de la fachada y de la planta realizada por el riguroso y siempre bien documentado José María Eguren que, en su estudio sobre San Fransciso el Grande, publicado en 1860[19], la describía habiendo "tenido el gusto de verlos y estudiarlos detenidamente", de la siguiente manera:

> "La silueta, en el eje de la carrera de San Francisco. Sobre una extensa escalinata de siete gradas se levantaba majestuosamente la fachada principal que era la imafronte, y se veía decorada por cuatro grandes columnas aisladas de orden compuesto. Constituían éstas con sus correspondientes contrapilastras un cuerpo avanzado en el centro y que coronaba un frontispicio triangular: terminando el todo un ático, sobre cuya cornisa había estatuas oportunamente distribuidas. Leíase en el friso del cornisamento: "Divo Francisco

17 Rodríguez Ruiz, 2009e.
18 Blanco Mozo, 1995-1996.
19 Eguren, 1860, 227-231.
20 Reese, 1978.



[il. 135] José de Hermosilla, *Planta de San Francisco el Grande de Madrid,* 1769, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas de colores, 315 x 203 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, 2-32/3.

dicatum". Tres puertas daban entrada a la iglesia, y a los costados del cuerpo central se levantaban dos gallardas torres con adornos de columnas y unos remates bien compuestos. La planta era de cruz latina, prolongada por el extremo superior con el presbiterio, a continuación del cual se hallaba el espacioso coro, cuyo ingreso decoraban dos altas columnas compuestas; y la mesa del altar aislada en el medio sostenía un baldaquino...A los lados de la nave central se veían dos suntuosas capillas...Notable era la cúpula que cerraba el crucero, compuesta de cuerpo de luces, cascarón y linterna, con columnas pareadas al exterior en el tambor y estatuas sobre el cornisamento del mismo".

La descripción de Eguren, que lo hacía teniendo a la vista el proyecto original de Ventura Rodríguez para San Francisco el Grande ("Divo Francisco dicatum"), se corresponde de manera sorprendente con el del proyecto de la Accademia di San Luca, si bien, entre 1748 y 1761, nuestro arquitecto había concebido, en planta, un templo muy distinto, aunque heredero de las maneras barrocas romanas del primero, ahora matizadas o corregidas por la lección de Andrea Palladio y Juan de Herrera, cuya catedral de Valladolid conocía.

Sirva, en todo caso, esta descripción tan precisa y a la vista de los dibujos originales para desmentir y confirmar varias cuestiones que se han consolidado desde comienzos del siglo XX, sin que nadie pareciera haber atendido a las palabras de Eguren y otros eruditos del siglo XIX, con excepción de Reese[20]. Así, observando la planta conservada, cabe deducir que es la misma que describe Eguren en 1860, y que, además, lleva apuntada la continuación de los muros de la construcción del convento y del resto de oficinas y despachos de la Orden y de la Obra Pía de los Santos Lugares de Tierra Santa.

A la vista de los dibujos y de la descripción mencionada no cabe mantener por más tiempo la idea de que el resto de los diseños para iglesias y templos centralizados conservados en la Biblioteca Nacional **[il. 136]** y los dos del Museo Municipal citados tengan que ver algo con el proyecto para la iglesia de San Francisco el Grande, con independencia de que cronológicamente sean muy anteriores, de la década de los años cuarenta del siglo XVIII. Es decir, previos al envío de su proyecto de catedral a la Accademia di San Luca en 1748. Es

más, en este sentido, resulta evidente que la idea para San Francisco el Grande elaborada, en 1761, por Ventura Rodríguez deriva, con elocuentes transformaciones posteriores, directamente del proyecto que envió a Roma, como ya observara Kubler[21] y han ratificado otros historiadores, si bien en la iglesia para los franciscanos de Madrid incorpora elementos nuevos, como el retrocoro, que había comenzado a usar ya en el proyecto para la iglesia de San Bernardo, de 1753 **[cat. 57]** y la pantalla de columnas entre el altar y el coro, a la manera de Andrea Palladio en San Giorgio Maggiore (1566) y en el Redentore (1577), en Venecia. Dos novedades que había usado y usará en otros casos, además del de la iglesia de San Bernardo, como en el proyecto para la iglesia del Convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid (1760) **[cat. 69-70]** y en la iglesia de su proyecto, no construido, para el Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, de 1762 **[cat. 106-107]**.

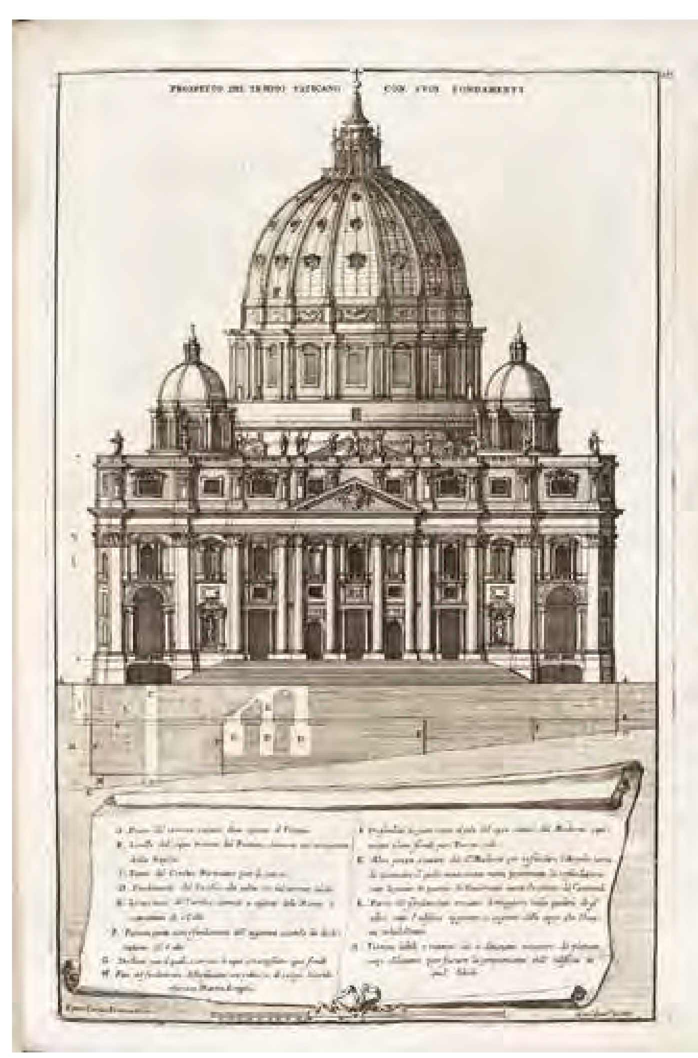
El resto de los elementos compositivos, tipológicos y el lenguaje arquitectónico de San Francisco el Grande **[il. 136]** de Ventura Rodríguez mantiene, atemperados y simplificados, muchos de los ya usados en su proyecto para la Accademia di San Luca, con un alzado, según la descripción de Eguren, en el que se encuentra, sin dificultad, ecos de la fachada y cúpula de San Pedro del Vaticano, según conocía mediante el *Tempio Vaticano* (Roma, 1694) de Carlo Fontana **[il. 137, cat. 75]**, y que cita al respecto de San Francisco el Grande en 1761, de la de Sant'Agnese en la romana Piazza Navona, de Francesco Borromini y Carlo Rainaldi o de Filippo Juvarra en la iglesia de Superga (Turín), entre otras referencias habituales en su repertorio que ya se han comentado. Entre ellas, destacan el pórtico tetrástilo de columnas exentas, en este caso con retropilastras más próximas que en el proyecto de 1748, coronado por un frontón triangular, o los campanarios esbeltos y aislados del cuerpo de la iglesia, asunto no sólo procedente de Juvarra, como es sabido, sino de Sant'Agnese en piazza Navona y enormemente frecuente en los proyectos de los concursos de la Accademia di San Luca durante toda la primera mitad del siglo XVIII[22], influencia recogida también por José de Hermosilla en su tratado de *Architectura Civil* (Roma, 1750).

El desarrollo final del proyecto para San Francisco el Grande, tuvo otro momento clave en 1769, volviendo a intervenir en la polémica los más importantes arquitectos contemporáneos de Ventura Rodríguez, de José de Hermosilla **[cat. 90]** y Diego de Villanueva **[cat. 92]** a Francisco Sabatini, aportando todos alternativas que afectaron incluso al propio maestro de Ciempozuelos, que llegó a proponer un nuevo proyecto centralizado conservado en la Academia de San Fernando **[cat. 91]**.

21 Kubler, 1957.
22 Marconi *et alt.*, 1974 y Hager (ed.), 1981.



[il. 136]. Ventura Rodríguez, *Iglesia de San Francisco el Grande. Alzado,* 1769. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-6238.



[il. 137] Carlo Fontana, *Alzado del templo Vaticano* en *Il Tempio Vaticano e sua origine* 1694 Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca.

… *Obra del mejor gusto en la Architectura.* El Sagrario de la Catedral de Jaén

Pedro A. Galera Andreu

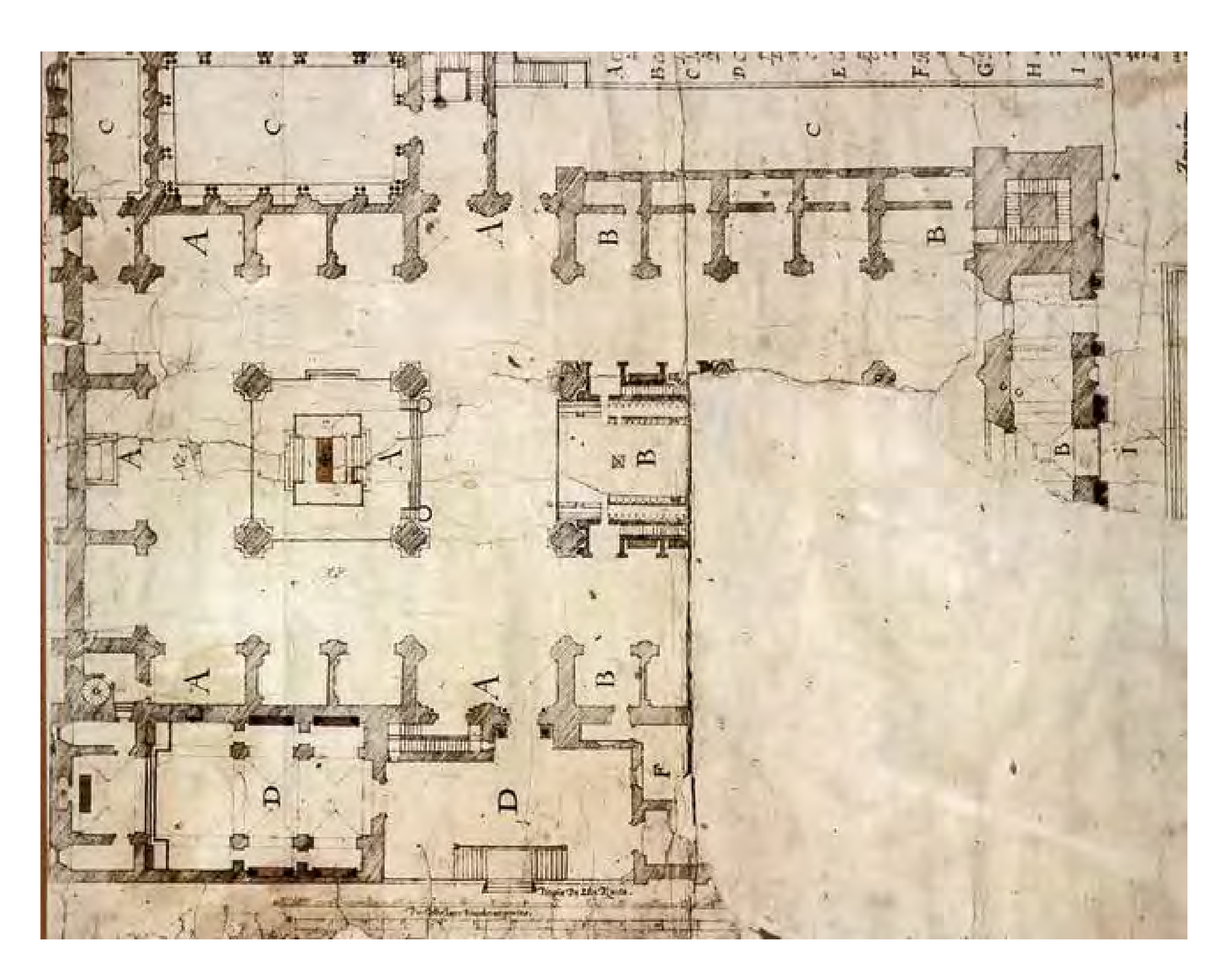
Así se refería con orgullo Ventura Rodríguez en 1761, en carta al Cabildo catedralicio de Jaén, para excusar su retraso en mandar desde Valladolid, donde se encontraba entonces trabajando en el Colegio de los Agustinos Filipinos, los planos del Sagrario para la catedral de Jaén. La tardanza no se debía a otra razón sino a los muchos encargos a los que tenía que atender "del Real servicio", pero, aparte de la cumplida atención que merecía el Cabildo y su prelado, el arquitecto no quería privarse del honor de "dejar una memoria mía en una de las más dignas catedrales de nuestra España".[23]

La ocasión que se le brindaba a don Ventura venía motivada por los daños que había causado el famoso terremoto de Lisboa, que sin destruir nada del edificio sin embargo si lo afectó en su estructura, siendo el ángulo nororiental, donde se sitúa el Sagrario, el punto más vulnerable, dado el acusado descenso de cota que presenta la catedral en ese lugar que toca a la cabecera. La Capilla del Sagrario, que cumplía además la función de parroquia de Santa María, la collación de mayor rango social, tenía asignado en el proyecto original de la catedral renacentista esa posición para hacer *pendant* con el bloque del lado opuesto, de sacristía y sala capitular, lo único ejecutado por Andrés de Vandelvira precisamente. Así lo entiende de igual manera Juan de Aranda Salazar cuando hacia 1640 delinea el plano más antiguo que se conserva del templo giennense y que tiene presente Ventura Rodríguez a la hora de trazar su obra **[il. 138]**. No parece, sin embargo, que Aranda llegara a construir el suyo, por lo que todo el flanco norte de la catedral mantenía aún la vieja fábrica medieval.

La urgencia de la intervención llevó en un primer momento a contar con un proyecto del arquitecto religioso Alfonso Castillo de Monturque, fechado en 1756, que aunque adoptaba también una planta oval lo resolvía en alzado al gusto del más delirante barroco castizo, gusto manifiesto en el obispo de la diócesis, el riojano fray Benito Marín, del que dejó constancia en una serie, espléndida por otra parte, de retablos el escultor y pintor Pedro Duque Cornejo en templos de Jaén, incluida su capilla funeraria en la catedral. Pero fray Benito pertenecía al Consejo de Estado y como tal sabía contemporizar con las directrices oficiales del gusto académico dimanante de la Corte, de modo que no dudó en contar con los servicios del arquitecto oficial por excelencia, tal vez, aunque es algo que no podemos precisar, porque en la Academia de San Fernando fuera desestimado el proyecto de Alfonso Castillo de Monturque, del que su autor se mostraba ufano por la "figura ovada, de la qual no se encuentra en estos Reinos executada fábrica alguna desde su planta".

El proyecto de Rodríguez parte de la elección de este tipo de planta, si bien en una configuración elíptica, pero con una intervención lejos de una brutal ruptura estilística con la fábrica aneja de la catedral basada en el respeto y la concordancia con el pasado. Primero, observando la caja paralelepípeda que alberga la elipse, en perfecta correspondencia con el bloque de Vandelvira, y después al construir el templo auxiliar todo en piedra y al emplear el orden corintio, tanto al interior como al exterior. Al igual que en el bloque inicial del siglo XVI, este dispone de una amplia bóveda de enterramiento o panteón, que a modo de gran plinto sostiene al Sagrario

23 Archivo Catedral de Jaén, Hacienda, legajo 21. Citado en Galera, 1979, 483.
24 Archivo Catedral de Jaén, Hacienda, legajo 21.



[il. 138] Juan de Aranda Salazar, *Plano de la catedral de Jaén*, h. 1542. Jaén, Archivo Histórico Diocesano.

propiamente dicho, delineado por el orden de pilastras y columnas corintias que envuelven la caja; así como ocurre con las columnas reservadas para la portada principal y las pilastras para el alzado lateral y la fachada posterior. La balaustrada que corona por encima del entablamento todo el templo y el frontón con que remata la fachada posterior, como también lo tuvo previsto para la anterior, lo aproxima a la imagen de un templo antiguo, subrayando de este modo la impronta de los nuevos tiempos sin menoscabo de la calidad de la fábrica aneja. Muy al contrario, como le escribía el canónigo Jocano a su compañero, el Penitenciario de Jaén, desde el Real Sitio de San Ildefonso en 1783, donde había acudido para recabar fondos para terminar la obra, de mano de tan acreditado maestro "saldría una cosa digna de la arquitectura y magestad de la Iglesia Cathedral y al mismo tiempo de el gusto de el día de la Nación".[24]

Para completar la perfecta correspondencia con lo construido, Ventura Rodríguez contempla extender la lonja que circunda el templo por el flanco norte, cerrada por el Sagrario, para lo cual tenía que derribar los restos góticos que aún perduraban de lo que hubo de ser el claustro medieval, con una escalera de doble tiro para acceso desde la calle Campanas, similar a la que se abre en lado meridional.

Un álbum con seis dibujos a tinta china y aguada, firmados el 28 de marzo de 1761, conformaban el proyecto enviado desde Valladolid, que correspondían: a la planta con el muro y capillas de la catedral anexas, a la planta de

la bóveda o panteón, al corte transversal y longitudinal con el panteón incluido, y el último, a las fachadas principal y lateral. En 1762 enviaría nuevo dibujo con diseño alternativo para la fachada principal y una planta de la que no tenemos constancia gráfica, pero que poco alteraría a la primera **[il. 139]**.

Atentos al interior del templo, este se nos presenta como una de las obras más definidas de lo que se ha dado en llamar etapa "neobarroca", la primera de las tres que jalonan la carrera de Ventura Rodríguez a juicio de Thomas Reese,[25] que lo vinculan fuertemente con la tradición del clasicismo barroco italiano a través del conocimiento y formación con Filippo Juvarra en el Palacio Real de Madrid. La planta centralizada adquiere la forma más dinámica de cuantas diseña en esa etapa, sobre todo comparada con el proyecto irrealizado de la iglesia de San Bernardo en Madrid (1753), en la que se ha visto un claro precedente por su alzado,[26] con la combinación de pares de columnas articuladoras del muro y tribunas en los espacios intermedios.

En Jaén, el papel de las columnas estriadas **[il. 140]**, acentúan el efecto dinámico en la disposición longitudinal del eje principal y los cuatro huecos de las exedras sobre los que montan las tribunas, determinando un ritmo tripartito A-B-A, donde A se corresponde con el más estrecho de las exedras y B, el central de mayor anchura, destinado para el altar. El ritmo se altera a los pies y a la cabecera mediante una mayor separación de los pares de columnas. Esta elipse va apoyada en dos pequeños espacios ovoides, el sotocoro a los pies y el presbiterio, dibujados de forma similar aunque con distintas proporciones en la planta de 1761, aunque variados en la realización tal vez de la citada planta enviada al año siguiente. Todo este espacio central va precedido por el espacio cuadrangular de un pequeño pórtico y cerrado por otro rectangular destinado a sacristía tras el altar mayor, encajado todo ello dentro del muro perimetral.

Se cubre el espacio con bóveda encasetonada formada por 288 hexágonos y linterna, de clara evocación berniniana, al igual que la disposición de los ocho pares de columnas sobre pedestales que circundan el espacio, que apoya sobre un corto basamento con grandes óculos ovales de acusado derrame, en magnífico alarde estereotómico, con adorno de parejas de ángeles y guirnaldas entre los vanos **[il. 141]**. Este imperceptible tambor al interior contrasta también con el pronunciamiento que muestra el proyecto de San Bernardo y en general en todos los proyectos de arquitectura religiosa de ese momento. Por el contrario al exterior, el tambor, de perfil poligonal, se eleva potente en detrimento del domo, que por otra parte presenta una original e interesante cubierta de lamas de piedra.

La fachada principal **[il. 142]**, fue el elemento que sufrió mayores tanteos hasta su versión definitiva, consecuencia de los condicionantes de comunicación interior con la catedral a la altura del pórtico. Si en un primer momento buscó una ideal composición simétrica donde poder desarrollar su tema favorito de portada con dobles columnas, entablamento y frontón triangular, al final prevaleció el diseño de la segunda tentativa de adelantar ligeramente el plano de portada con solo dos columnas y un segundo plano retranqueado con una sola pilastra, desapareciendo el frontón. Esta segunda tentativa preveía un pequeño atrio adelantado con cuatro columnas, que el arquitecto justifica como "vestíbulo a cubierto" para comunicar por el exterior catedral y Sagrario.

El proceso constructivo no estuvo exento de dificultades. La dirección a distancia por parte de don Ventura de una obra "que sin embargo de su naturalidad es de las más dificultosas que se pueden ofrecer en el arte", como reconocía el autor,[27] y el choque de un nuevo concepto de hacer arquitectura frente a la tradicional

25 Reese, 1976a, establece tres etapas en la carrera de Ventura Rodríguez: 1759-1766, que denomina neobarroca, Herreriana y obras francófilas ("Neobaroque, Herreran, and Francophile Works"); 1767-1774, diseños romanos de monumentalidad neoclásica ("Roman designs of neoclassical grandeur") y 1775-1785, de geometrías desnudas ("stripped geometries"). En el caso que nos ocupa es evidente el neobarroquismo en planta y alzado, pero muestra un acusado contraste con la sobriedad y desnudez de la bóveda-panteón, tanto al interior como al exterior. La vocación barroco romana fue subrayada por Chueca Goitia, 1942. Los solapamientos estilísticos los identifica Navascués, 1983, 112, con la genérica denominación de "arquitectura académica".

26 Andura, 1983, 65.

27 Galera, 1979, 349.



[il. 139] Ventura Rodríguez, *Diseño para la portada del Sagrario de Jaén*, 1761. Biblioteca Nacional de España.

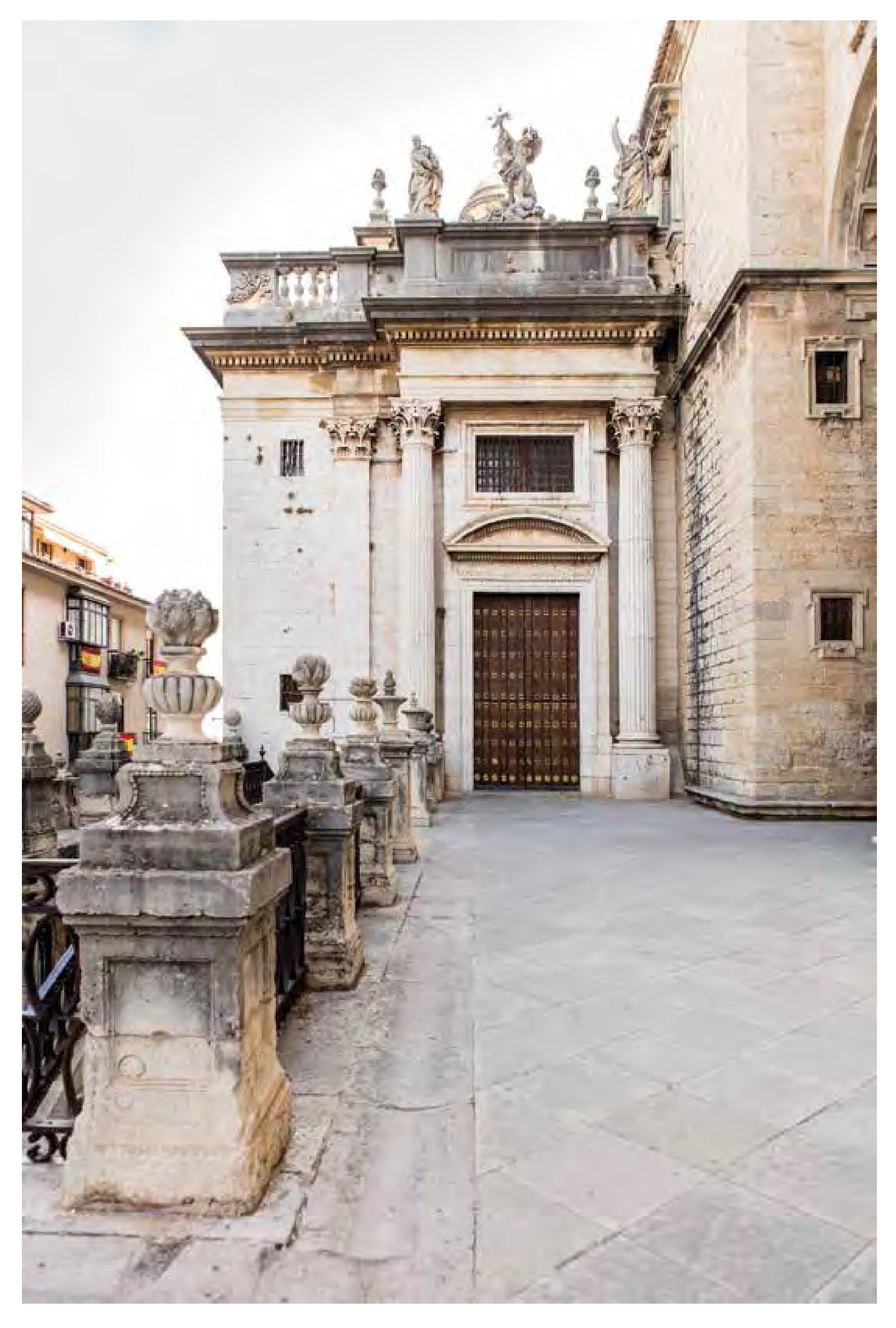


[il. 140] Manuel Martín Rodríguez, *Interior del Sagrario de Jaén*, 1794. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

intervención del comitente en el proceso al que estaba acostumbrada la Iglesia, fue motivo de sucesivas caídas de los arquitectos, en realidad aparejadores, que tenía al frente de la fábrica. Francisco Calvo, Manuel Godoy, Francisco Layncera, Domingo Lois, nombres algunos bien reconocidos se sucedieron hasta que su sobrino y académico, Manuel Martín Rodríguez, puso, en 1801, punto y final a la obra. Con ella culminaba el viejo proyecto de la catedral de forma extraordinariamente armoniosa gracias a este proyecto en el que Ventura Rodríguez, por encima de la lógica fidelidad a su tiempo y a sus ideas, mantuvo ante todo un continuado diálogo con la catedral heredada. Desde la técnica constructiva y la observación del orden arquitectónico, ya apuntada, hasta los detalles de los florones de piedra con los que remata cornisas o las figuras escultóricas, o el mismo concepto de cúpula de elevado tambor, el Sagrario no deja de mirar de reojo al templo madre del que forma parte indisoluble.



[il. 141] Manuel Martín Rodríguez, *Bóveda del Sagrario de la Catedral de Jaén.* Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 142] Manuel Martín Rodríguez, *Fachada de la iglesia del Sagrario de Jaén,* 1794. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Los proyectos para el Paseo del Prado

Juan Miguel Hernández León

Aquella alameda que discurría entre el borde del caserío de Madrid y el monasterio de San Jerónimo el Real, fue descrita por Pedro de Medina, hacia la mitad del siglo XVI, de la siguiente forma:

> "…A la mano derecha del mismo monasterio saliendo de las casas hay otra alameda también muy apacible, con dos órdenes de árboles que hacen una calle muy larga hasta salir al Camino que llaman de Atocha… Llaman a estas alamedas el Prado de San Jerónimo, en donde de invierno al sol, y de verano, a gozar de la frescura, es cosa muy de ver y de mucha recreación, la multitud de gente que sale, de bezérrimas damas, de bien dispuestos caballeros y de muchas señoras y señores principales en coches y carrozas"[28].

Una alameda que, como se comprueba en los planos más tardíos como el de Pedro Texeira (1656) y el de Fréderic de Witt (1635), determina, a la manera de las poblaciones castellanas, la transición del caserío al campo abierto o agrícola que, también, parece responder a la teoría urbana de las "permanencias" que Aldo Rossi situó en la obra de Marcel Poète y en la de Pierre Lavedan, aquella que las hacía aportar el significado de "un pasado que aún experimentamos" . Una persistencia en la forma de la ciudad que resiste las transformaciones funcionales de la evolución urbana.

Una alameda castellana tiene siempre relación implícita con el agua, como en este caso sucede con el arroyo existente, que condicionó, sin duda, las intervenciones posteriores obligadas por la condición nueva del Paseo, en relación con la salubridad urbana y la localización definitiva en Madrid de la Corte. De su existencia da razón en su diario, François Bertaut, cuando viaja a Madrid en el séquito del mariscal de Gramont:

> "Del lado de levante está el Buen Retiro…no habiendo entre los dos más que el paseo viejo que llaman el Prado, que quiere decir pradera, aunque no creo que haya nunca habido allí hierba. Reina a lo largo de la villa, y a él van a parar todas las calles grandes. Es un poco más ancho que el de París, pero no hay más que una docena de árboles viejos aquí y allá , y lo que hay allí de hermoso son cuatro o cinco fuentes abundantes".[29]

El *Iournal du voyage d'Espagne* (París, 1669) de François Bertaut, que recoge sus impresiones sobre aquel Prado, que ya resultaba un paseo que servía de transición entre el borde urbano y el palacio del Buen Retiro, y que anticipaba, de igual manera que Albert Jouvin en *Le voyageur d´Europe, ou sont voyages de France, d´Italie et de Malthe, D´Espagne et Portugal* (1672), la vocación de la originaria alameda para constituirse en el salón urbano que la sede de la Corte exigía.

Saneamiento y recomposición de fuentes, obras de empedrado, o alineaciones de arbolado, van configurando el amplio paseo a la espera del nuevo trazado de José de Hermosilla, y la aún más determinante obra de Ventura Rodríguez, que se abordará bajo el reinado de Carlos III.

En efecto, los sucesores borbones de la Casa de Austria, Felipe V y Fernando VI, ya toman en cuenta la necesidad de mejora de un espacio natural que había sido fijado en su uso social por la nueva capitalidad. Los

28 VV. AA., 2003.
29 *Op. cit.*



[il. 143] Antonio González Velázquez, *El Paseo del Prado y el Paseo de Recoletos desde la Fuente de las Cuatro Estaciones* (detalle), 1790. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

antiguos paseos, tan deudores de aquella alameda castellana que no olvidaba su condición campestre, eran ya cobijo de citas, encuentros y lances, favorecidos por su naturaleza umbría y adecuada a la intriga y el anonimato. Ángela Souto[30] cita el expresivo texto de Juan de Zabaleta: "Apenas se ha desaparecido el Sol, cuando se aparecen en el Prado los coches cargados de diferentes sexos y de diferentes estados. Van a tomar el fresco y en un zapato alpargatado con ruedas se aprietan seis personas. Las que no van en los estribos se queman".

El incendio del antiguo Real Alcázar obligó a que Felipe V y Fernando VI trasladaran su residencia al palacio del Buen Retiro, con lo que la nueva polaridad monumental tendrá su influencia en la corrección de la topografía, como la del desnivel existente en el entonces denominado Prado de San Jerónimo, así como la nueva composición formal que las ideas y gusto ilustrado aportan a la reforma **[il. 143]**.

Ya el interés demostrado durante el reinado de Fernando VI, con el encargo a Giovanni Battista Sacchetti de intervenciones parciales, justifica la creciente importancia de un paseo, que deberá asumir la condición simbólica y representativa del nuevo paisaje urbano que imperaba en las capitales europeas. Su proyecto general de recolocación de las fuentes del Prado, y la realización de otras nuevas como la de los Caños, o la construcción de la Puerta de Recoletos (hoy desaparecida), son algunos de los hitos que constituyen la impronta urbana de este período y, en cierto modo, anticipan la principal reforma que tendría lugar bajo la iniciativa del conde de Aranda.

No solo se trataba de una cuestión de ornato, sino de la adaptación de los condicionantes de la topografía y de la conducción de las aguas negras y pluviales que vertían en el cauce natural del antiguo prado. Así, el conocido como arroyo de la Castellana o Bajo Abroñigal, originaba distintos inconvenientes para la consecución del nuevo

30 Souto Alcaraz, 1995.
31 *Op. cit.*
32 Rodríguez Ruiz, 2009d y 2015c.



[il. 144] José de Hermosilla y Sandoval, *Plano de los Paseos del Prado, Recoletos y Atocha de Madrid,* 1767. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



[il. 145] Isidro Velázquez, *Vista del Paseo del Prado desde la Cibeles,* 1788. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

espacio urbano según el modelo deseado por la nueva cultura de la Ilustración. La relación de obras encaminadas a resolver las inundaciones causadas por la lluvia en aquel ámbito, serían encomendadas por Fernando VI a la gestión del marqués de la Ensenada. Alcantarillas, badenes, y reorganización del espacio, que se realizaron con la intervención de técnicos como el ingeniero Francisco Nangle y el arquitecto Manuel Molina[31]. Algo más tarde, será Giovanni Battista Sacchetti quién proponga distintas soluciones para resolver los problemas relacionados con el arroyo: los de la recogida de aguas para el riego del arbolado, los zampeados o elementos de contención, y la adaptación de alguno de los puentes que facilitaban el paso de aquella barrera natural. Las rectificaciones seguirían vivas todavía cuando José de Hermosilla[32] formula, en 1767, su propuesta de reforma, que serían decisivas para la configuración del Salón **[il. 144]**.

Las obras que condujeron en el siglo XVIII, y bajo la iniciativa del conde de Aranda, a la configuración del Salón y Paseo en los tiempos diferentes de José de Hermosilla y Ventura Rodríguez, suponen un cambio cualitativo de gran calado. Ya no se trata sólo de un intento de domesticar las condiciones naturales de la originaria alameda, ni de resolver los inconvenientes de un prado castellano que convivía con los nuevos usos sociales de la población, sino, más bien, de la transformación en profundidad, mediante la composición geométrica y simbólica de un paisaje que se reclama de ejes visuales e hitos escultóricos. Los relatos míticos cobijan el deseo

de una representación del poder regio, el que ahora acoge la voluntad de que la confianza en el conocimiento, la ciencia y la técnica, pueda redundar en la mejoría de las condiciones sociales. Academias y museos serán ahora las instituciones que servirán de instrumentos para cumplir esos objetivos, y de paso, demostrar la generosidad de la Corona.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744), junto a la Real Academia Española (1713) y la de la Historia (1736), fue una de las nuevas instituciones que, desde la docencia y el examen de los proyectos de arquitectura, –según la providencia del rey Carlos III de 1777–,intervino de manera más decisiva en la formación del nuevo gusto clásico. Su traslado a la actual ubicación, abandonando la inicial en la Plaza Mayor, señalaba ya la consagración del Paseo del Prado como el espacio destinado a albergar los edificios que, como la Academia de Ciencias, el Botánico, el Observatorio Astronómico o el futuro Museo del Prado entre otros, conformaban el despliegue del discurso ilustrado. Para ello, las intervenciones de José de Hermosilla y Ventura Rodríguez en el diseño del nuevo Salón del Prado parecen una condición necesaria para la lógica relacional de aquellas instituciones. Como se ha señalado, la ausencia de planos originales que recojan la fase de intervención de Hermosilla hace necesario referirla al plano de Espinosa de los Monteros y al de 1774, donde puede verse la idea de composición del Salón inicialmente proyectado: una disposición en forma de hipódromo o absidal, con la definición de los bordes por el arbolado y las tres fuentes situadas a lo largo del eje central que marca las semicircunferencias que rematan sus dos extremos , donde remata el canal central de agua que las articula en su alineación.

Al cesar el conde de Aranda como presidente del Consejo de Castilla la responsabilidad sobre las obras pasa a Ventura Rodríguez, a quien se atribuye el dibujo del plano fechado en 1775, conservado en el Archivo Histórico Nacional **[cat. 145]**, y en el que se recoge el diseño definitivo. De igual forma el plano que se conserva en el Archivo de la Villa (datado en 1782 y acompañado de un informe redactado por Ventura Rodríguez en la misma fecha), supone la constatación de la adaptación del esquema diseñado por Hermosilla, a la configuración definitiva en el siglo XVIII.

Aunque hay elementos que no se habían ejecutado, ni se llegaron a construir, como el pórtico proyectado frente a la fuente de Apolo **[cat. 121-122]**, la planta dibujada resulta un documento imprescindible para conocer el avance de las obras en esas fechas, así como de los ajustes realizados para solucionar las conexiones. Tanto para el acceso del trafico de carga que provenía de la puerta de Atocha, como la necesaria con el palacio del Buen Retiro. No menos importancia tienen las obras de infraestructura destinadas a resolver la recogida de aguas, con la construcción de aquella "Cloaca máxima", como denominaba Ventura Rodríguez a la gran alcantarilla que circularía a lo largo del conjunto. De igual forma, aparecía la calle de Trajineros, que discurría por la fachada del Prado, desde la calle Alcalá hasta Atocha.

El diseño de las fuentes ornamentales del Salón **[cat. 119-122]**, según los bocetos de Ventura Rodríguez, completan el programa iconográfico y simbólico, que venía a reforzar el carácter de un espacio urbano con la dignidad apropiada a la capital del reino. Ventura Rodríguez, en su *Razón de las obras proyectadas*, otorga a la fuente de la diosa Cibeles el significado de aquel Reino que se representaba en los atributos propios de las armas de España: la Corona mural y los leones. Neptuno simbolizaba el dominio del mar por España, y Apolo podía referenciarse a la dinastía borbónica, pero también a su condición mitológica de protector de las artes y las letras, ahora coherente con la dedicatoria al rey Carlos III **[il. 3]**. De esa manera, aquel antiguo prado, alcanzaría la condición del gran atrio que conectaba la inicial Academia de Ciencias, más tarde Museo de Historia Natural, para ser finalmente el de Pintura y Escultura, – origen del actual Museo del Prado–, con el Jardín Botánico. Y se prolongó, en su vocación ilustrada hacia el cercano cerrillo de San Blas, dejando como coda incompleta, el nunca finalizado Hospital General, en las proximidades de la puerta de Atocha.

Ventura Rodríguez en Málaga

Rosario Camacho Martínez

La catedral de Málaga, concluyó su fase renacentista en 1588, abriéndose al culto cabecera y crucero, cerrados por poderosos "bastiones" y aunque hubo intentos de continuar las obras, no se reanudaron hasta 1719, dirigidas por José de Bada, levantándose entonces a la vez, la fachada principal, los pilares y los muros perimetrales, para unirlos con la iglesia "vieja". Antonio Ramos que había ingresado en la catedral (1723) como tallista de capiteles, luego aparejador y maestro, llevó el peso de la obra[33].

En 1763, a requerimiento del Cabildo informó Ramos que se podían unir las dos partes de la obra aunque no derribaría los bastiones hasta que la iglesia estuviera convenientemente cargada para resistir el empuje de arcos y bóvedas **[il. 146]**[34].

El Cabildo sometió este informe y estado de la obra al dictamen de otros arquitectos de la ciudad. Informó el Coronel de Ingenieros, José Lacroe, contrariamente a Ramos, denunciando que había cargado excesivamente la obra. Consultaron también a fray Francisco de los Santos, arquitecto trinitario que informó con Felipe Pérez, Maestro del muelle, quienes acordaron descargar en parte la obra pero compensando con hiladas en otras partes y que las bóvedas estaban bien construidas. El cantero Fernando Fraile insistió en la carga excesiva de la catedral, peligrando su estabilidad. Ramos consultó al aparejador Manuel Navajas, al cantero Gómez y a Fraile, y resolvió que la obra estaba segura, y que si liberaba peso en unas zonas debía agregarlo a los muros exteriores, siendo los problemas de mecánica los que tanto preocupaban al arquitecto[35].

Ante informes tan dispares el Cabildo solicitó al Secretario de Estado un arquitecto para dictaminar, nombrándose a Ventura Rodríguez, que llegó a Málaga el 12 de mayo presentando su informe sobre la seguridad de la obra el 24 de junio. Avaló a Ramos al confirmar que los macizos eran competentes para resistir los empujes, y que la obra estaba construida conforme a buenas reglas de arquitectura, no otorgando importancia las quiebras menores al proceder del natural asiento de los macizos, como tampoco le alarmó la quiebra del crucero, aunque aconsejó no demoler los bastiones hasta completar la fachada principal **[il. 147]**[36].

En contestación al Cabildo, al exponer el modo de proseguir la obra, Rodríguez presentó una serie de dibujos, y prometió remitir otros desde Madrid. Respecto a las humedades creía indispensable cubrir con una armadura de madera y tejado a dos aguas. El sistema de cubierta de la catedral consistía en trasdosar las bóvedas cubiertas con ladrillo, y consideraba perjudicial dejar la fábrica al descubierto. Esa armadura era también elemento de contrarresto del empuje pues su último informe indicaba que de no ponerse en ejecución inmediata la armadura, no convenía rebajar las cadenas ni siquiera en parte **[il. 148]** [37].

Ventura Rodríguez presentó dos planos de esta cubierta (24 de junio de 1764), que incluían el texto con las normas para realizar la obra, completándose el uno con el otro[38] **[cat. 95-96]**. El primero, es una sección transversal

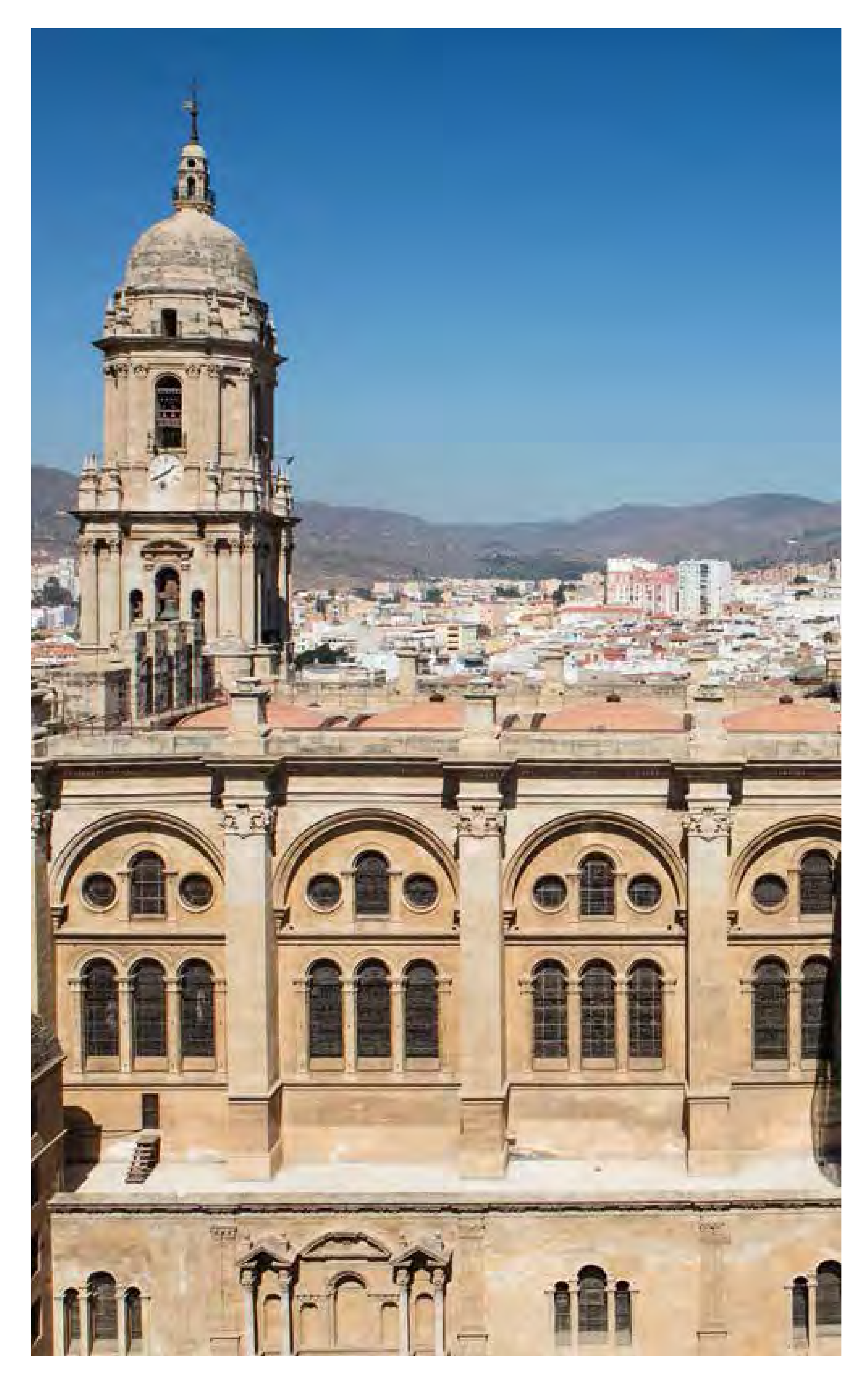
33 Camacho Martínez, 1981, 137-162.
34 Archivo de la Catedral de Málaga (en adelante ACM), Libro de Actas, vol. 49, 608-609.
35 ACM, legajo 25, 17. Camacho Martínez, 1992, 95-129.
36 ACM, Legajo 610, 5.
37 ACM, Libro de Actas, vol. 49, 637-638, vol. 50: 32v., 33v., 34v., 39v.-40; legajo 25, 17.
38 ACM, Planos de la cubierta de Ventura Rodríguez.



[il. 146] Andrés de Vandelvira, *Cúpulas rebajadas de la girola de la Catedral de Málaga* (detalle). Madrid, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 147] Antonio Ramos, *Diseño para la fachada lateral de la Catedral de la Málaga,* h. 1700. Málaga, Archivo de la Catedral.



[il. 148] *Detalle de las cúpulas de la Catedral de Málaga*. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

que explica detalladamente como construir el trasdós de las bóvedas dando a los canales la mayor inclinación, la colocación de los tirantes empalmados con las vigas, altura que deben guardar las traviesas, ventilación de la armadura, forma de terminar las paredes de los lados rematados por botareles, así como los cañones de salida y bajada del agua, sustituyendo por jarrones las estatuas del remate.

El segundo plano representa la sección longitudinal, con mayor amplitud de detalle en el dibujo y, recurriendo a cierto ilusionismo, superpone la planta de la armadura que afecta también a la torre, mostrando su habilidad como dibujante. Aquí marcó las reformas de las paredes traviesas sobre los arcos de las naves menores que se deben rebajar, la que se debe hacer sobre el arco del crucero, las traviesas sobre los arcos de la nave principal, así como las que afectaban a la obra vieja sobre el crucero y capilla mayor, los tirantes inferiores, canales emplomados, cañones de salida y bajada de las aguas, los jabarcones, soleras, limas hoyas y pies derechos.

Dos días después de su marcha, Ramos presentó un dibujo de las puertas trabajado por Rodríguez[39] y casi inmediatamente el Cabildo acordó que hiciera un tanteo de la armadura-aunque no contaría con medios para acometerla porque no se volvió a hablar de ella, manteniéndose la cubierta de obra exclusivamente, como tampoco se señaló en 1768, como obra por hacer[40].

De los dibujos citados se han conservado los correspondientes a la cubierta de madera, que no se realizó, ya que los demás debieron deteriorarse en la obra.

En las *Noticias* de Llaguno se indica que en 1778 Ventura Rodríguez diseñó un elegante tabernáculo de mármoles, con dieciséis columnas corintias y cúpula rematada por estatua de la Fe, pero este dibujo no llegó a la Catedral. Ciertamente el Cabildo, muy empeñado en su tabernáculo, hizo este encargo proporcionando a Rodríguez otros diseños que se habían realizado con anterioridad, junto a un plano de la capilla mayor realizado por Antonio Ramos. Como el encargo se dilataba, después de una considerable espera, convencido el Cabildo de que los muchos trabajos del maestro madrileño no le permitirían acometer el proyecto pensó en José Martín de Aldehuela, que recientemente había llegado a Málaga, quien conociendo sus deseos contaba ya con un proyecto coloreado del edículo, que presentó el 4 de julio de 1781, aunque no pasó de maqueta. Pero Rodríguez debía haber trabajado el proyecto, pues en 1783 manifestó al Cabildo que no había podido terminarlo por sus muchas ocupaciones[41].

Hay otra obra en la catedral cuyo diseño puede atribuírsele. El obispo Molina Lario escogió como capilla sepulcral la central de la girola, dedicada a la Encarnación, que albergaba el mausoleo del obispo Manrique, única pieza antigua que permaneció en la remodelación, llevada a cabo por Antonio Ramos y José Martín de Aldehuela, entre 1777 y 1785. El espléndido retablo, con poderosas columnas corintias de mármol veteado de Mijas, integra el grupo de la Encarnación, mientras que los mártires Ciriaco y Paula, fueron tallados en mármol blanco. No está aclarada la autoría del diseño, que Antonio Ponz atribuye a Juan de Villanueva, también Medina Conde, aunque después lo asigna a Ventura Rodríguez, así como en el siglo XIX Bolea y Sintas y otros historiadores contemporáneos han mantenido esta atribución que se consolida por su relación con otros retablos de Ventura Rodríguez, como el de la Encarnación de Madrid, con la colaboración de Juan de Salazar Palomino, autor de las esculturas[42].

39 ACM, Libro de Actas, vol. 50, 56.

40 ACM, Libro de Actas, vol. 50, 62v.-63, legajo 573, nº 1.

41 Llaguno y Amirola, 1797, IV, 250 (Las noticias sobre Ventura Rodríguez proceden de Ceán pues la recopilación de Llaguno termina en 1734). ACM, Libro de Actas, vol. 53, 193-194, 218-219, 620v-621, vol. 54, 151v. Sánchez López, 1995, 77-80 y Camacho Martínez, 2014, 175.

42 Ponz, 1794, XVIII, 185; García de la Leña, 1793, IV, 305; Medina Conde, 1878, 151; Bolea y Sintas, 1894, 255; Pérez Del Campo y Romero Torres, 1986, 41; Llordén, 1988, 475; Nicolás Martínez, Torres Martínez, 2000, 218. Sauret Guerrero, 2003, 211 y Camacho Martínez, 2014, 182. Sobre los retablos de Ventura Rodríguez véase este mismo volumen, Cruz Yabar, 169-205.

También en 1778, según Ceán Bermúdez, dibujó los planos de la iglesia de San Felipe Neri, "cuya figura es elíptica, con dieciséis columnas del orden corintio, y cuatro del compuesto en el pórtico, y dos graciosas torres en la fachada, que ejecutó D. Martín Aldehuela"[43]. La seguridad al describir el proyecto ha hecho que, tradicionalmente, la iglesia se considerase de Ventura Rodríguez, además con su disposición de sucesivos espacios centralizados, se asimila a otras obras suyas, justificándose esta atribución, sin embargo sería otro maestro quien acabó realizando la obra[44], ya que las contradicciones que encierra ofrecen discrepancias con la obra del arquitecto de Ciempozuelos[45].

Por otro lado, un plano de extensión de la primitiva capilla, realizado por los alarifes Juan Romero y Manuel García (1755), que remitía al de los maestros de la Catedral, –que entonces eran José de Bada y Antonio Ramos, su aparejador– desviaba la atribución, aunque sin eliminar la intervención de Rodríguez sobre una obra que, con su tratamiento espacial, tenía relación con otras de su producción[46]. Los planos de la colección Mitjana, firmados por Ventura Rodríguez, aunque no fechados[47], confirman los datos de Ceán, y nos permite reflexionar sobre este espléndido proyecto, que no transformó la iglesia en una dirección neoclásica, porque las obras estaban suficientemente avanzadas[48].

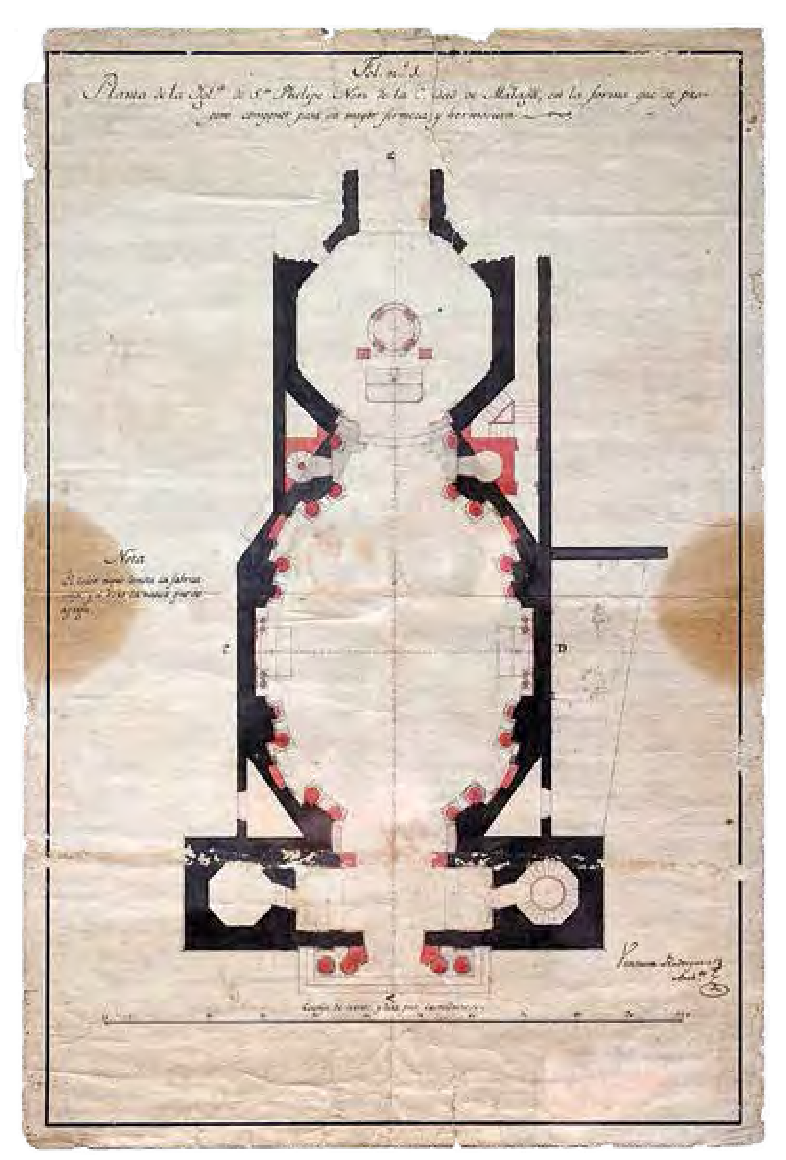
El segundo conde de Buenavista edificó la primitiva capilla, aneja a su casa palacio del barrio alto, como Escuela de Cristo y cedió el uso de la cripta, desde donde seguía los Ejercicios del Oratorio, dedicándola a san Felipe Neri. Esta primera iglesia se atribuye al arquitecto Felipe Unzurrunzaga, que había realizado para el primer Conde, la torre-camarín del convento de la Victoria. En 1739, el espacio, junto a una generosa donación, fue cedido a los monjes filipenses para fundar su iglesia en Málaga. Como pronto resultó insuficiente, en 1744 había planos de ampliación, más bien bosquejos que Antonio Ramos, que la dirigió a partir de 1757, midió y delineó, siendo ejecutantes Joaquín Daniel Valenzuela y Antonio Chaes. En 1776, tejada la iglesia y acabado el segundo cuerpo de las torres, se detuvo por falta de fondos, solicitándose ayuda de la corona[49]. Es entonces, cuando se justificaría la intervención de Ventura Rodríguez.

Espacialmente esta iglesia, inaugurada en 1785, se organiza por esquemas centralizados que parten de la primitiva capilla octogonal, extendiéndose en un espacio oval con pilastras toscanas pareadas y exterior poligonal, pero difieren del sistema venturiano de espacios conectados. Rodríguez revisaría lo realizado, modificando ampliamente el interior mediante el orden columnario, pero este proyecto no se llevó a cabo. José Martín de Aldehuela dirigiría la fase final de la iglesia, convirtiéndola en la mejor obra de nuestro barroco clasicista.

Los planos conservados del proyecto de Ventura Rodríguez permiten la lectura de la iglesia **[il. 149-150]**[50]. La planta muestra una direccionalidad diferente, cerrando o abriendo los espacios, especialmente en el pórtico y la unión de la capilla con el espacio congregacional, transformándolo con columnas antepuestas a las pilastras.

En la sección transversal se trazan las líneas rectoras de la ordenación interior que suponen un cambio sustancial. La alta linterna y las ventanas abocinadas, trazan suaves curvas, destinando su intradós para relieves, y la luz cenital resbala de columna en columna, conducida hacia el espacio cristológico del que desaparece la ornamentación barroca, disponiéndose sobre el entablamento una gloria de san Felipe Neri. Este espacio lo centra un hermoso tabernáculo, pieza que Rodríguez gustó incluir en sus interiores **[il. 151-152].**

43 Llaguno y Amirola, 1797: IV, 253.
44 Schubert, 1924, 398 y Kubler, 1957, 253.
45 Reese, 1976a, I, 351-354.
46 Archivo Municipal de Málaga, Libro de Actas, vol. 145 (19 y 26-9-1755). Morales Folguera, 1983, 95-112 y Camacho Martínez y Romero Martínez, 1986, 10.
47 Agradezco a las profesoras Blanca Moreno Mitjana las facilidades que me ha brindado para trabajar sobre estos planos, y a Amelia Montiel el conocimiento de los mismos.
48 Camacho Martínez, 2005, 105-112.
49 Zamora, 1784, 111 y ss. Archivo Municipal de Málaga, Libro de Actas, vol. 166, 178v.-179.
50 Dibujados con tinta y aguada gris, introduce tinta roja en la planta señalando la obra nueva. Escala: 110 pies castellanos. Medidas: 60x40.
51 Llaguno y Amirola, 1797, IV, 259 y Camacho Martínez, 1990, 160.



[il. 149] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la iglesia de San Felipe Neri de Málaga. Planta*, 1778. Málaga, Colección Moreno Mitjana.



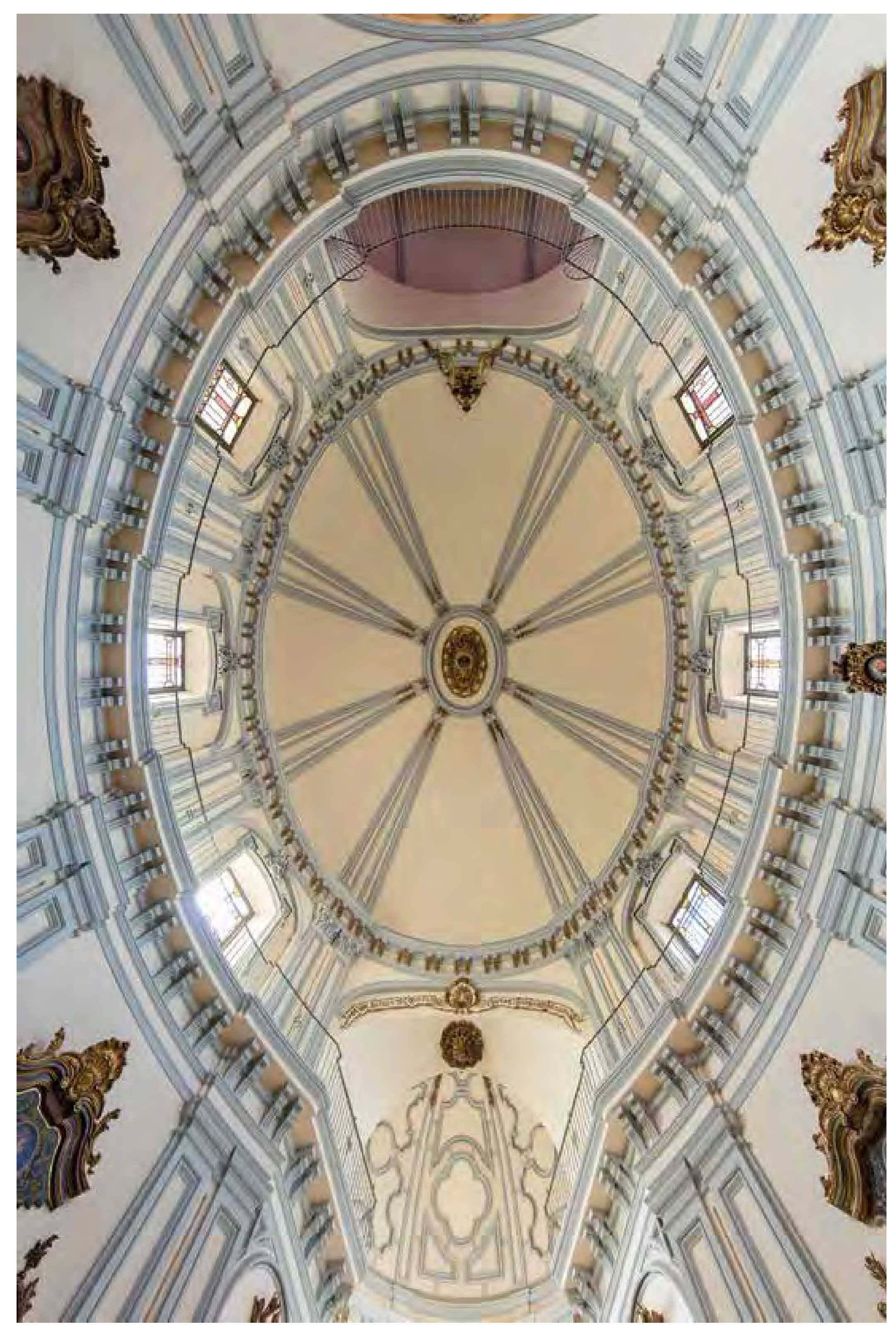
[il. 150] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la iglesia de San Felipe Neri de Málaga. Alzado de la fachada*, 1778. Málaga, Colección Moreno Mitjana.

Asimismo diseñó una fachada, de sobriedad y empaque, que nada tiene que ver con la obra actual. El pórtico, tetrástilo de orden compuesto, aumenta la solemnidad del tránsito hacia el interior y se corona con frontón triangular en cuyo tímpano campea el emblema del oratorio. Tras las cuatro figuras que continúan el sentido ascensional del orden, se vislumbran las calotas de las bóvedas, entre las ligeras torres, que ofrecen cierta relación con la catedral de Pamplona, su última obra importante.

Ceán también indicó que Rodríguez trazó el Hospital de San Lázaro (1783) y, aunque sospecha que no se ejecutó, describe el proyecto, con planta sencilla y varios patios. Efectivamente, dado su estado ruinoso el hospital se agregó al de Granada en 1786 y el edificio se abandonó, reutilizándose posteriormente[51].



[il. 151] José Martín de Aldehuela, *Interior de la iglesia de San Felipe Neri (Málaga)*. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



[il. 152] José Martín de Aldehuela, *cúpula de San Felipe Neri (Málaga).* Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

IV

Arquitectura y magnificencia durante el reinado de Carlos III

Piezas expuestas



[cat. 81] Anton Raphael Mengs *Retrato de Carlos III,* h. 1774, óleo sobre lienzo, 153 x 106 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, 5011.



[cat. 82] Lorenzo Quirós (atribuido), *Ornato en la Puerta del Sol con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid,* en 1760, h. 1760-1763, óleo sobre lienzo, 112 x 166 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Museo. I.N. 3076 (depósito en el Museo de Historia de Madrid).



[cat. 83] Lorenzo Quirós (atribuido), *Arco de triunfo en la calle de Carretas con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid*, en 1760, h. 1760-1763, óleo sobre lienzo, 112 x 167 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, (en depósito en el Museo de Historia de Madrid), I.N. 3074.

RELACION
DE LOS ARCOS,
INSCRIPCIONES, Y ORNATOS
DE LA CARRERA,
POR DONDE HA DE PASSAR EL REY
NUESTRO SEÑOR
D. CARLOS TERCERO
EN SU ENTRADA PUBLICA.
ESCRITA
DE ORDEN DEL CORREGIDOR,
y Ayuntamiento de Madrid.



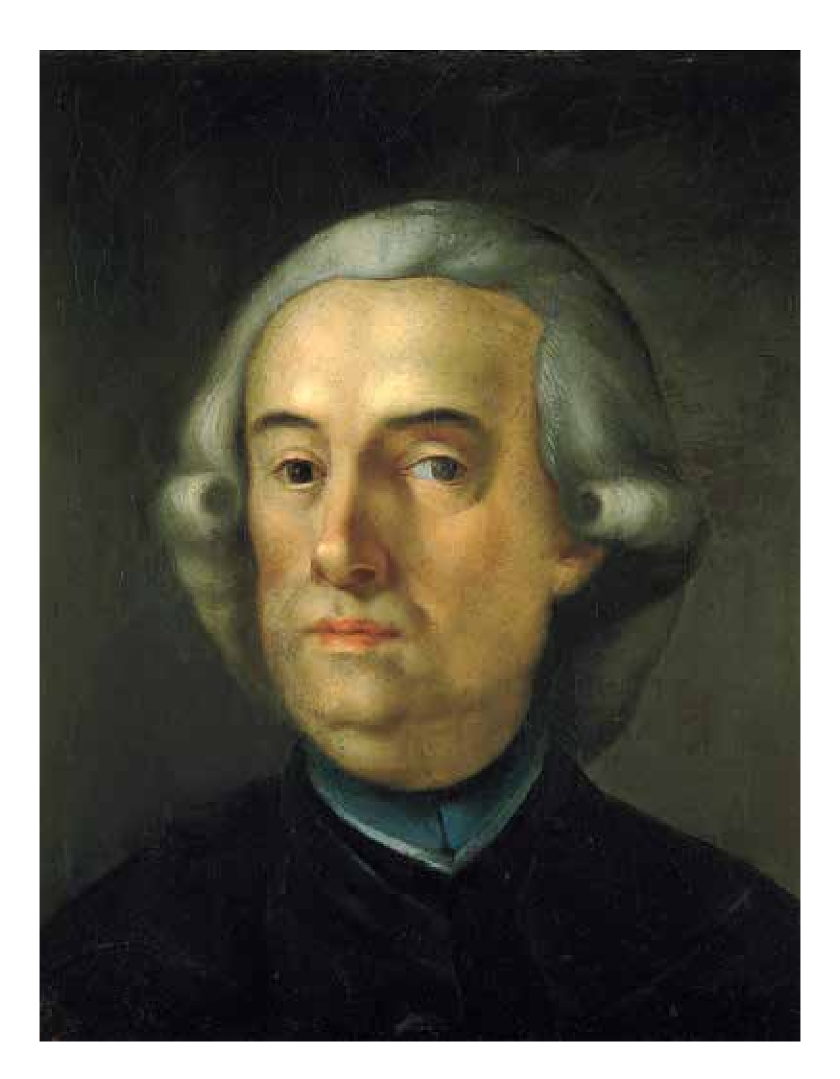
CON LICENCIA.

MADRID: POR JOACHIN IBARRA, calle de las Urosas.
Año MDCCLX.

[cat. 84] Joaquim Ibarra (impresor) (fl. 1754-1785), *Relacion de los arcos, inscripciones y ornatos de la carrera, por donde ha de passar el rey nuestro señor D. Carlos Tercero en su entrada publica*. Madrid, Joaquim Ibarra, 1760. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/23780.



[cat. 85] Anton Raphael Mengs *Autorretrato,* 1760-1761, óleo sobre lienzo, 134 x 96 cm. Fundación Casa de Alba.



[cat. 86] Antonio Ponz Piquer, *Autorretrato*, 1774, óleo sobre lienzo, 43 x 36 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, in. 766.

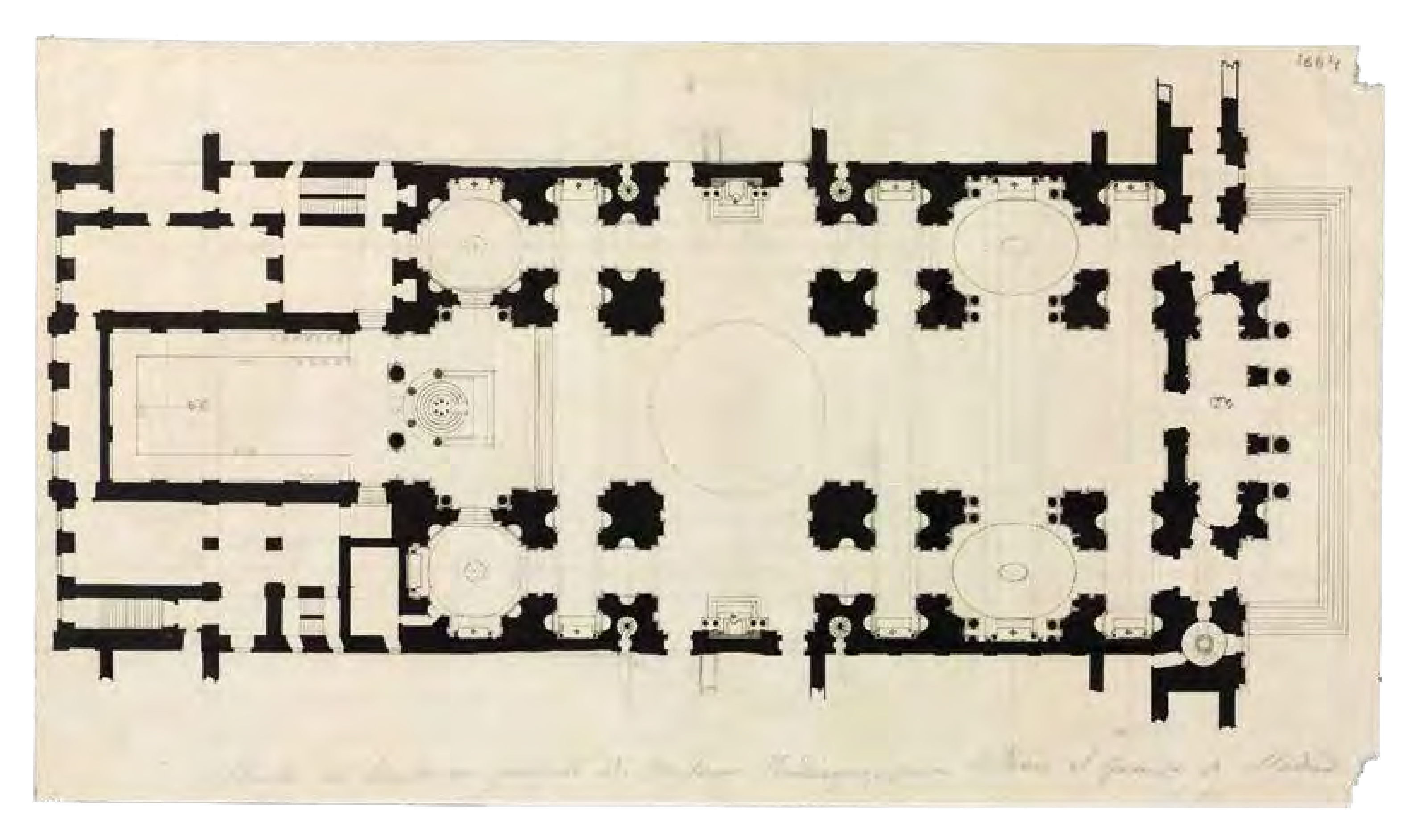


VIAGE
DE ESPAÑA,
EN QUE SE DA NOTICIA
De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.
SU AUTOR
D. ANTONIO PONZ, *Individuo de la Real Academia de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y de la Económica de Madrid.*
TOMO QUINTO.
TRATA DE MADRID.
MADRID. MDCCLXXVI.
Por D. JOACHIN IBARRA, Impresor de Cámara de S.M.
Se hallará con los antecedentes en su Imprenta.
CON PRIVILEGIO.

[cat. 87] Ponz, Antonio, *Viage de España,* ó Cartas*, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Tomo 5. Madrid: Joaquim Ibarra, 1772-1794. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/729, V. 5.



[cat. 88] Anónimo, *Retrato de Francisco Sabatini*, 1790, óleo sobre lienzo, 66 x 55 cm. Roma, Accademia di San Luca, Inv. 480.



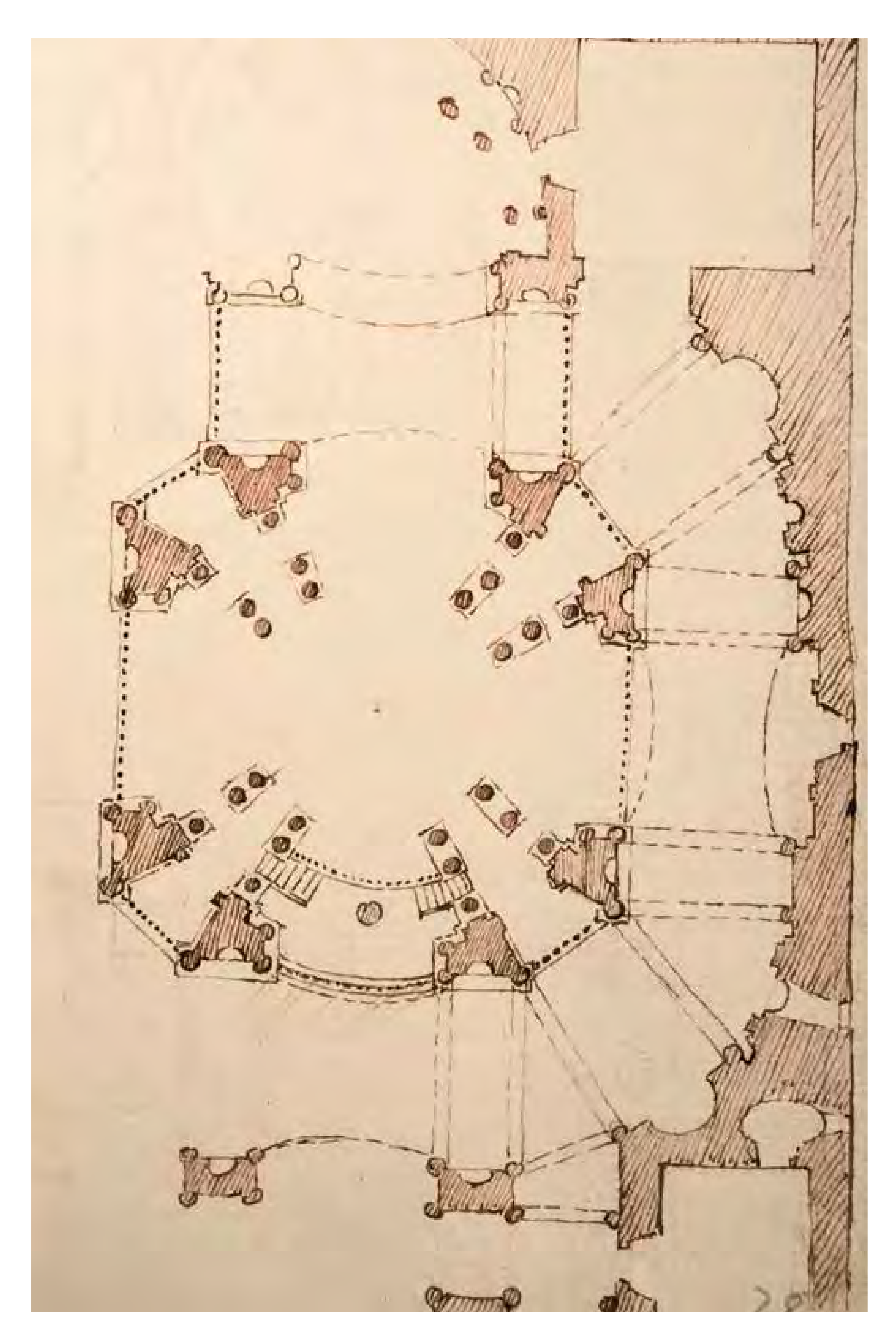
[cat. 89] Anónimo español, *Proyecto para la Iglesia de San Francisco el Grande. Planta*, [copia del proyecto de 1761 de Ventura Rodríguez], s. XIX, dibujo sobre papel amarillento verjurado lápiz grafico, 255x445 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/25/13.



[cat. 90] Ventura Rodríguez, Boceto para el proyecto de Templo magnífico para la Accademia di San Luca, 1748, dibujo sobre papel amarillento verjurado, lápiz grafito,421x324 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/25/14.



[cat. 91] Ventura Rodrígue, *Iglesia de San Francisco el Grande. Alzado*, 1769, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma y aguadas negras y grises, 433x299 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A-6238.



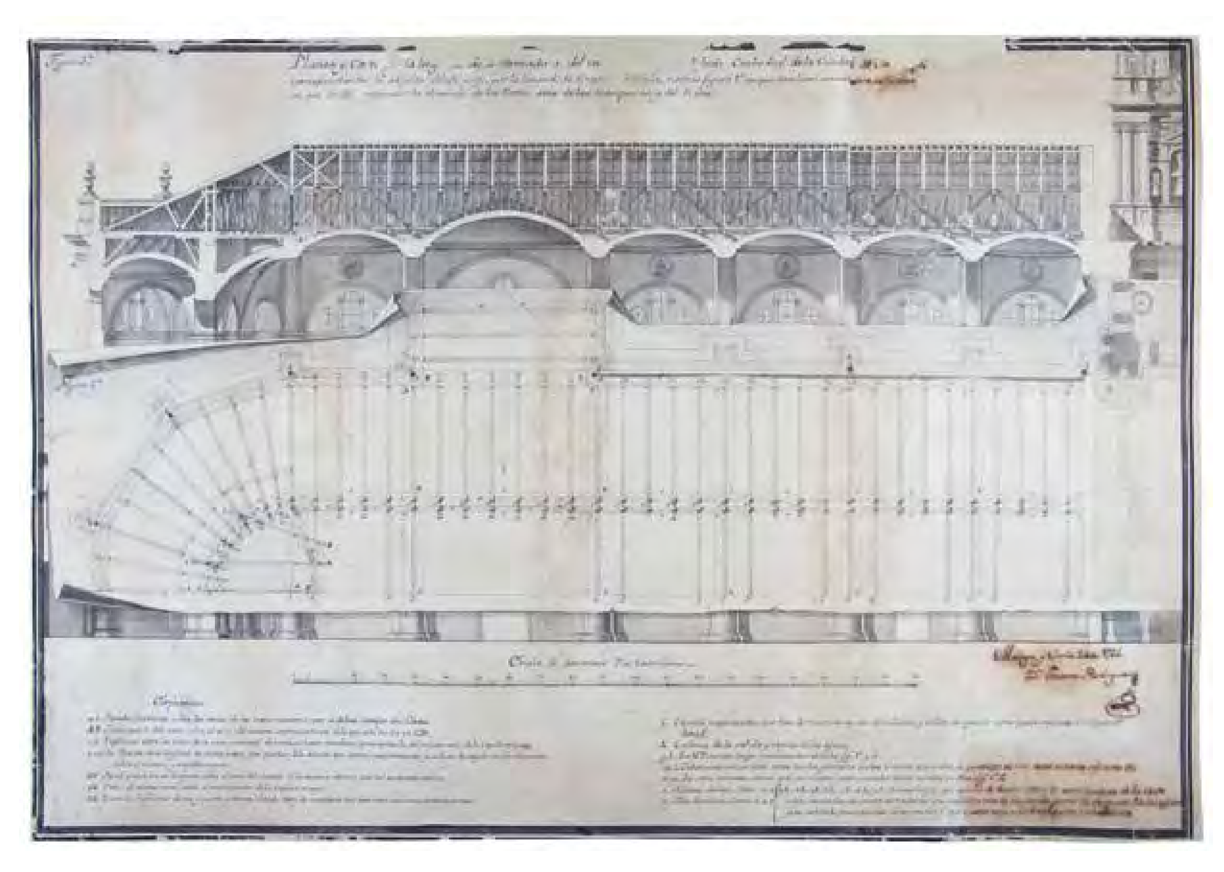
[cat. 92] Diego de Villanueva, Proyecto para la reforma de la planta de San Francisco el Grande *en Libro de diferentes pensamientos unos inventados y otros delineados*, 1754, manuscrito, 15 x 10,3 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, 614/3.



[cat. 93] Ventura Rodrígue, Álbum de dibujos del proyecto para el S*agrario de la Catedral de Jaén*, 1761-1762, dibujos sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 622 x 407 mm. Jaén, Archivo Histórico Diocesano.



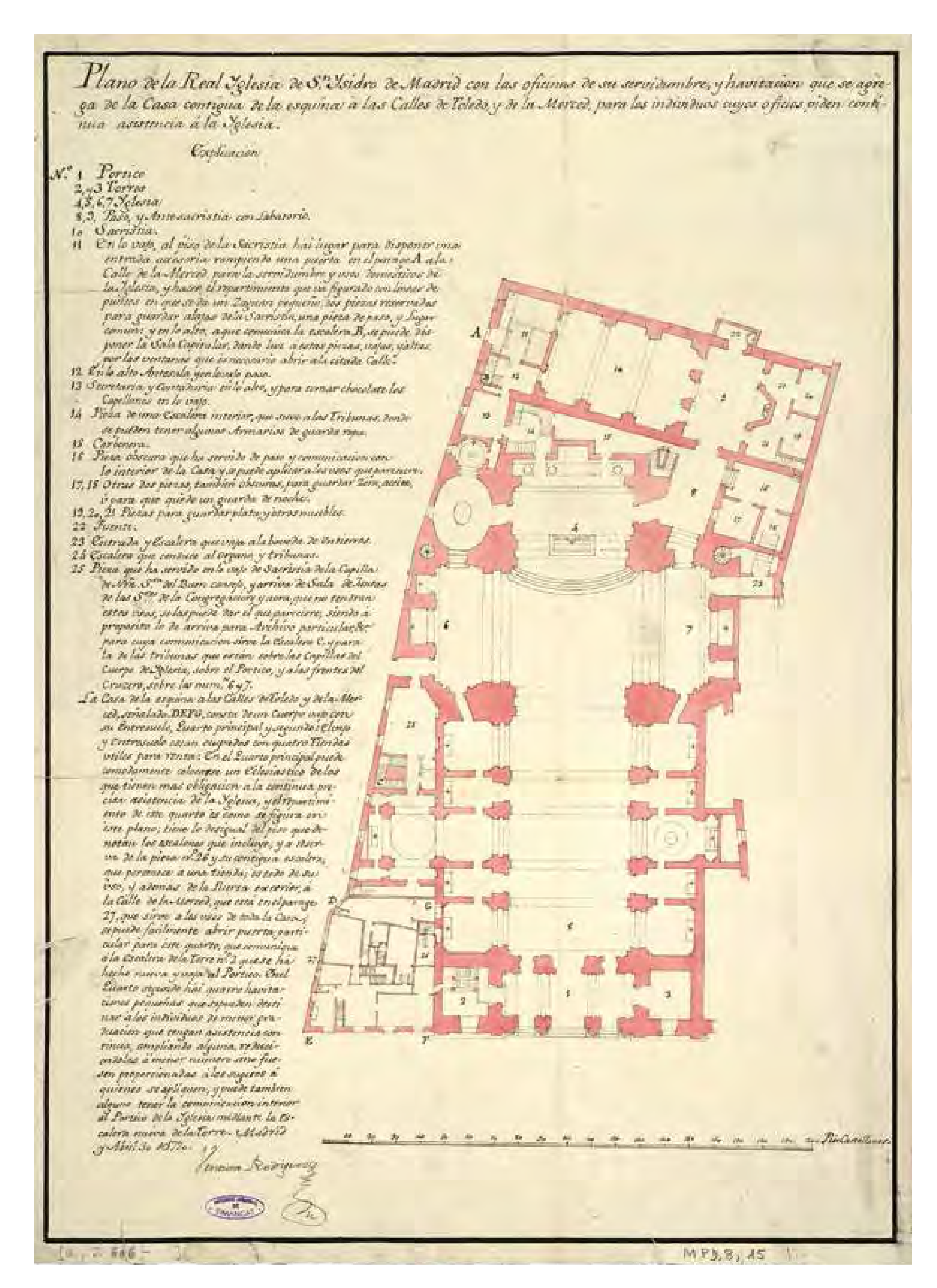
[cat. 94] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Catedral de Málaga. Sección longitudinal*, 1764, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguada gris, 449 x 660 mm. Málaga, Archivo Catedralicio de la Diócesis de Málaga.



[cat. 95] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Catedral de Málaga. Sección transversal*, 1764, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguada gris, 449 x 660 mm. Málaga, Archivo Catedralicio de la Diócesis de Málaga.



[cat. 96] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el altar mayor de la Colegiata de San Isidro en Madrid,* 1768-70, dibujo, 330x570 mm. Madrid, Colección particular.



[cat. 97] Ventura Rodríguez, *Planta de la Real Iglesia de San Isidro de Madrid, con las oficinas*…,1770, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta y aguadas rojas, 520 x 380 mm, Valladolid, Archivo General de Simancas, MPD. 08,015.



[cat. 98] Ventura Rodrígue, *Proyecto para la Catedral de Toledo. Alzado y planta de la fachada*, 1773, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguada gris, 1010 x 645 mm. Toledo, Archivo Capitular de Toledo.



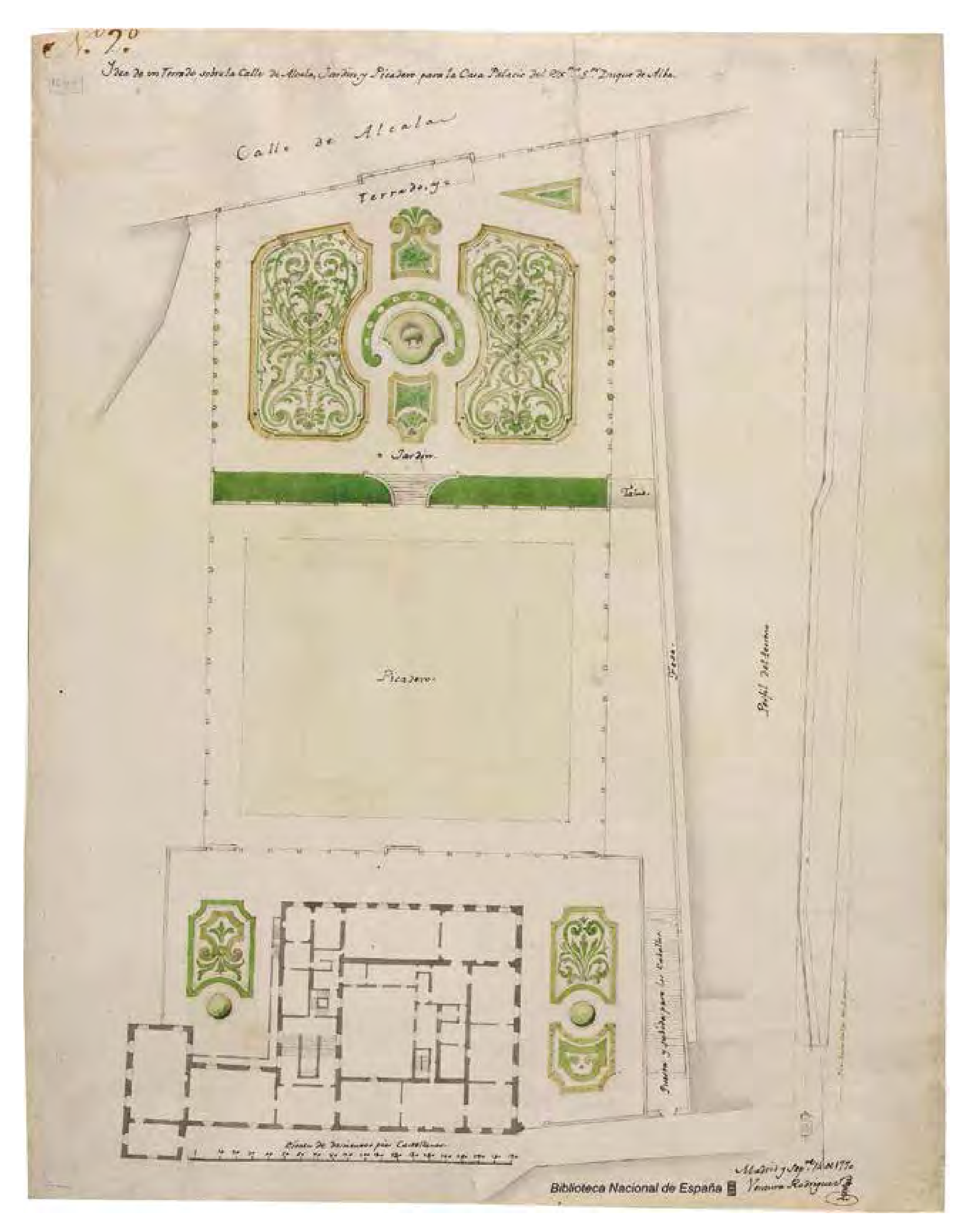
[cat. 99] Ventura Rodríguez, *Retablo para la capilla de los Reyes Nuevos, Toledo*, 1777, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas de colores, 585x347 mm. MMadrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 1079.



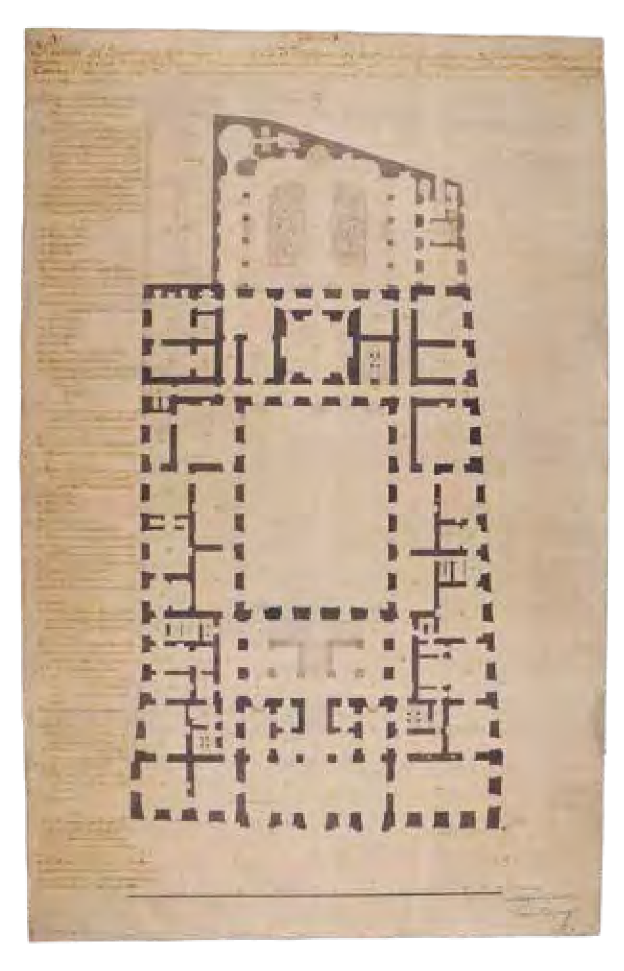
[cat. 100] Francisco Javier de Mariátegui, *Sección de la capilla de Nuestra Señora de Belén, en la parroquia de san Sebastián*, copia del proyecto de Ventura Rodríguez de 1766, 1831, dibujo, tinta negra y aguadas de colores. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, INV. A-4370.



[cat. 101] Ventura Rodríguez, *Proyectos para el Archivo Real de Simancas. Sección y puente*, 1772, dibujo sobre papel amarillento verjurado, plumilla, pincel, compás, lápiz grafito, tinta y aguadas grises, 465 x 662 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/6/10.



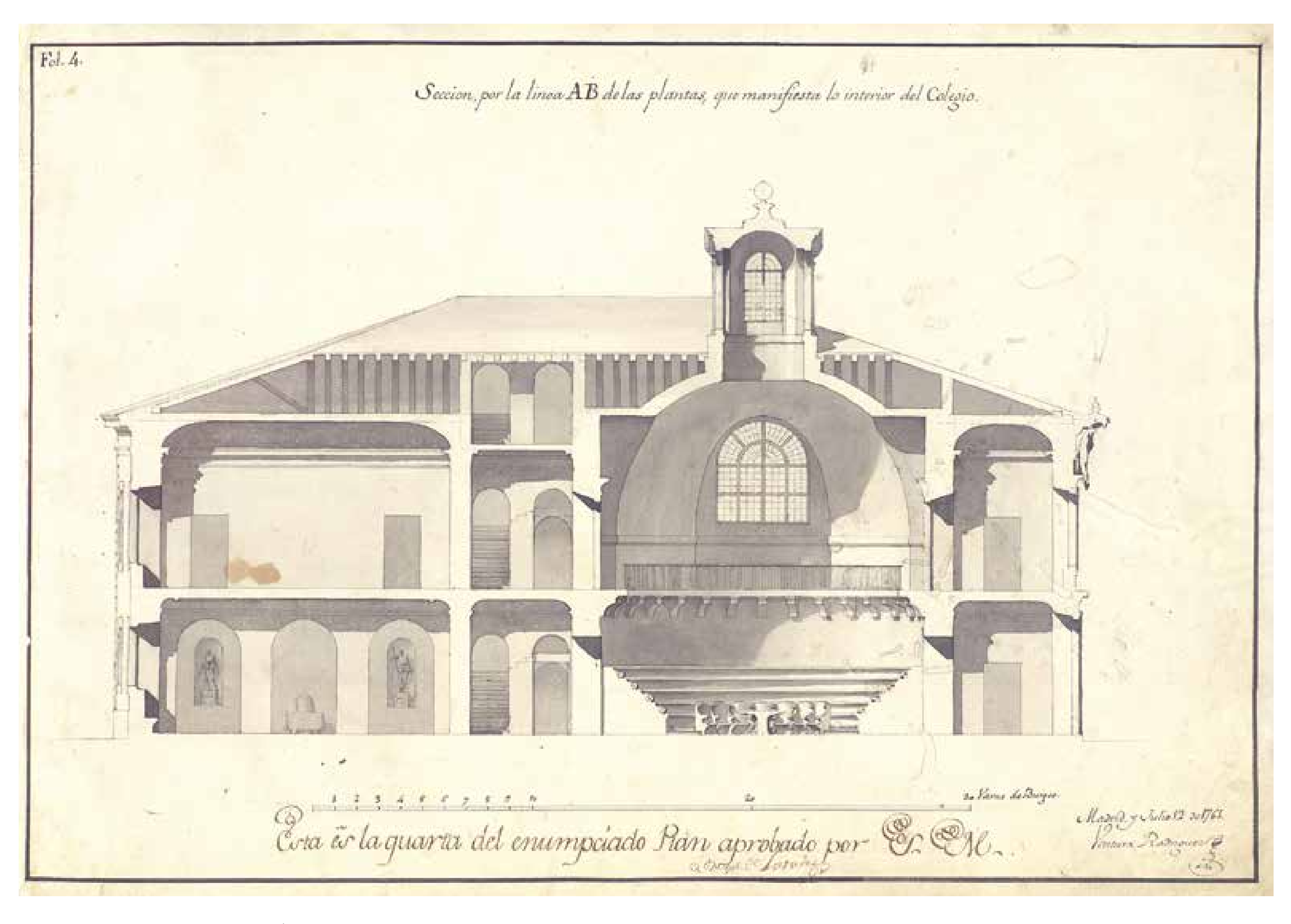
[cat. 102] Ventura Rodríguez *Idea de un Terrado sobre la Calle de Alcalá, Jardín y Picadero para la Casa Palacio del Duque de Alba*, 1770, dibujo sobre papel amarillento verjurado, pluma, pincel, lápiz grafito, tinta parda y aguadas grisáceas de tinta china, verdosas y amarillentas, 628 x 494 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/6/5/2.



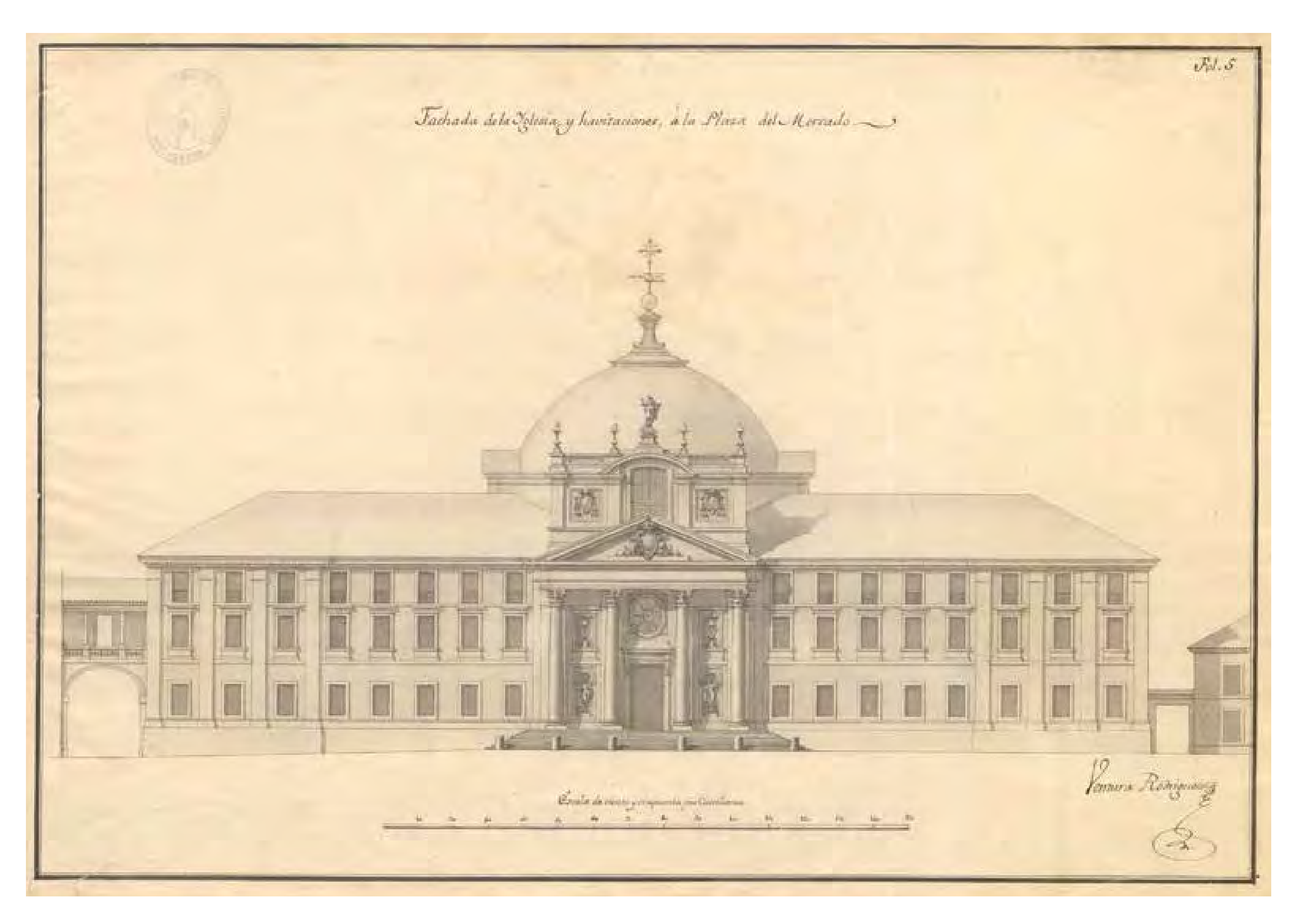
[cat. 103] Ventura Rodríguez, *Casa palacio del Marqués de Astorga, Conde de Altamira. Planta baja*, 1772, dibujo sobre papel verjurado reforzado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 923x587 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando A-1347.



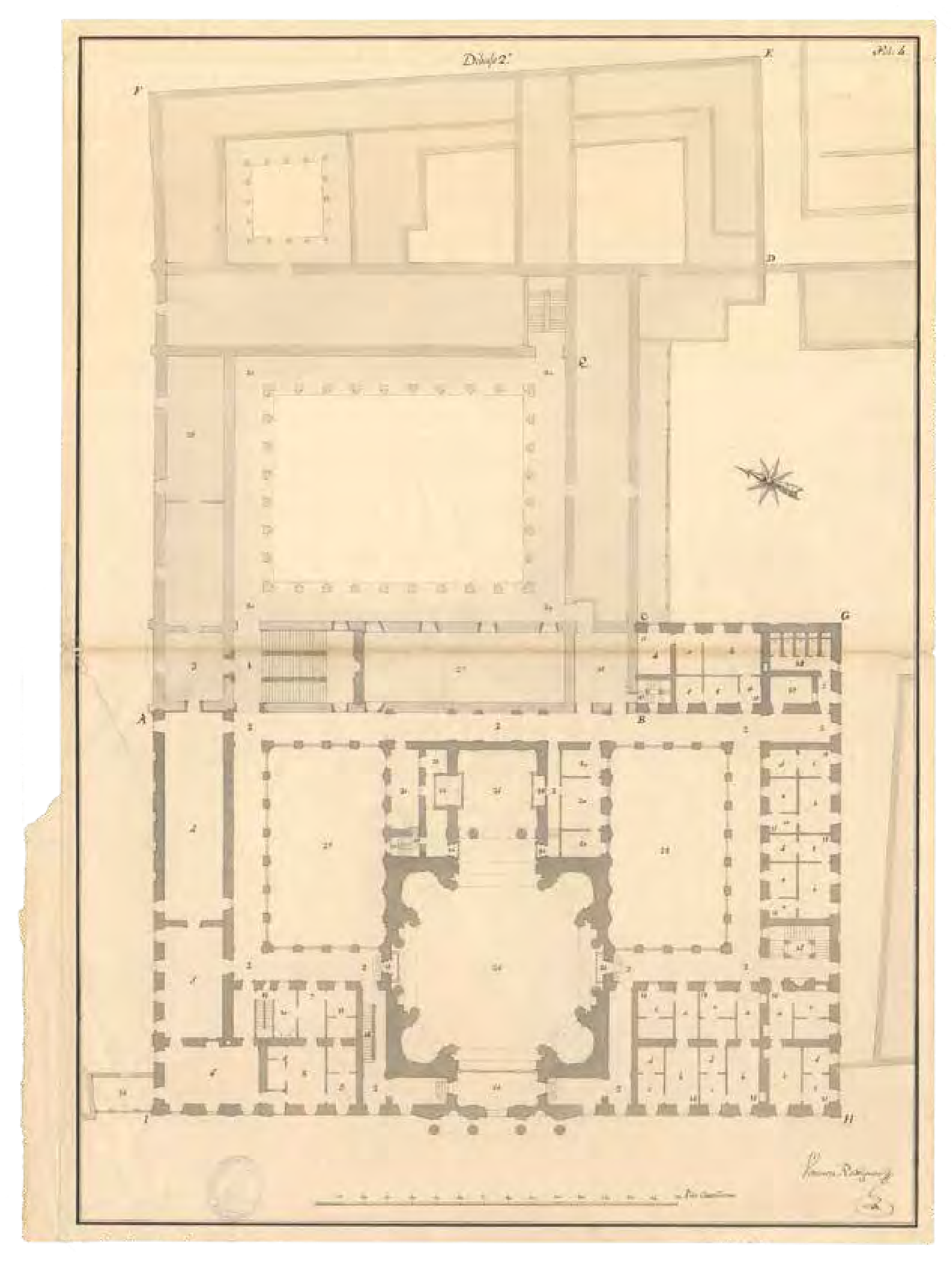
[cat. 104] Ventura Rodríguez (1717-1785), *Casa palacio del Marqués de Astorga, Conde de Altamira. Sección por la línea AB*, 1772, dibujo sobre papel verjurado reforzado, lápiz, pluma y tinta negra y aguadas grises, 586x924 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A-1350.



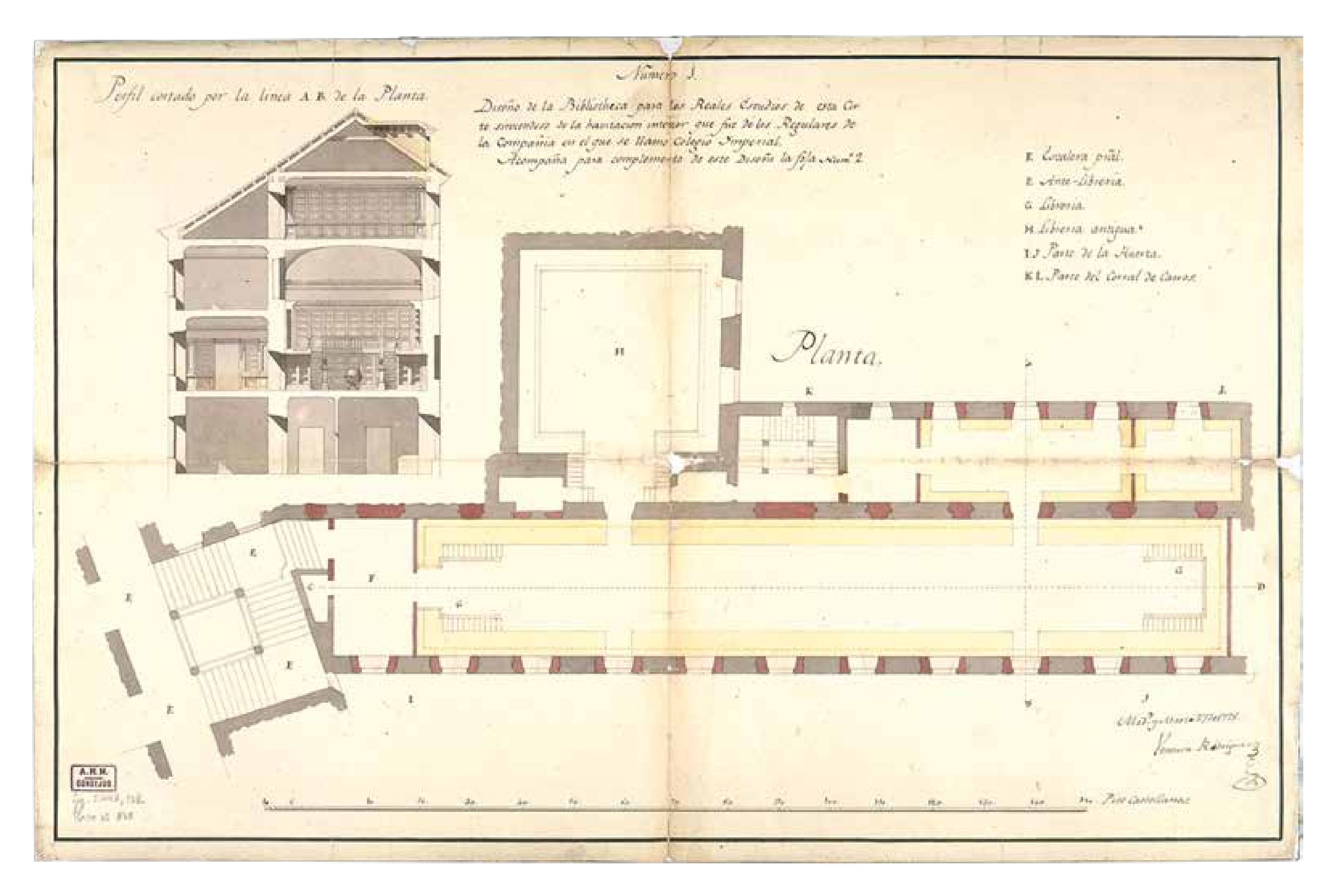
[cat. 105] Ventura Rodríguez, *Álbum de dibujos del proyecto para el Real Colegio de Cirugía, Barcelona*, 1761, dibujos sobre papel a tinta china y aguada gris y ocre, 362x515 mm. Santiago de Compostela, Arquivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela, AHUS, Planos, nº 100.



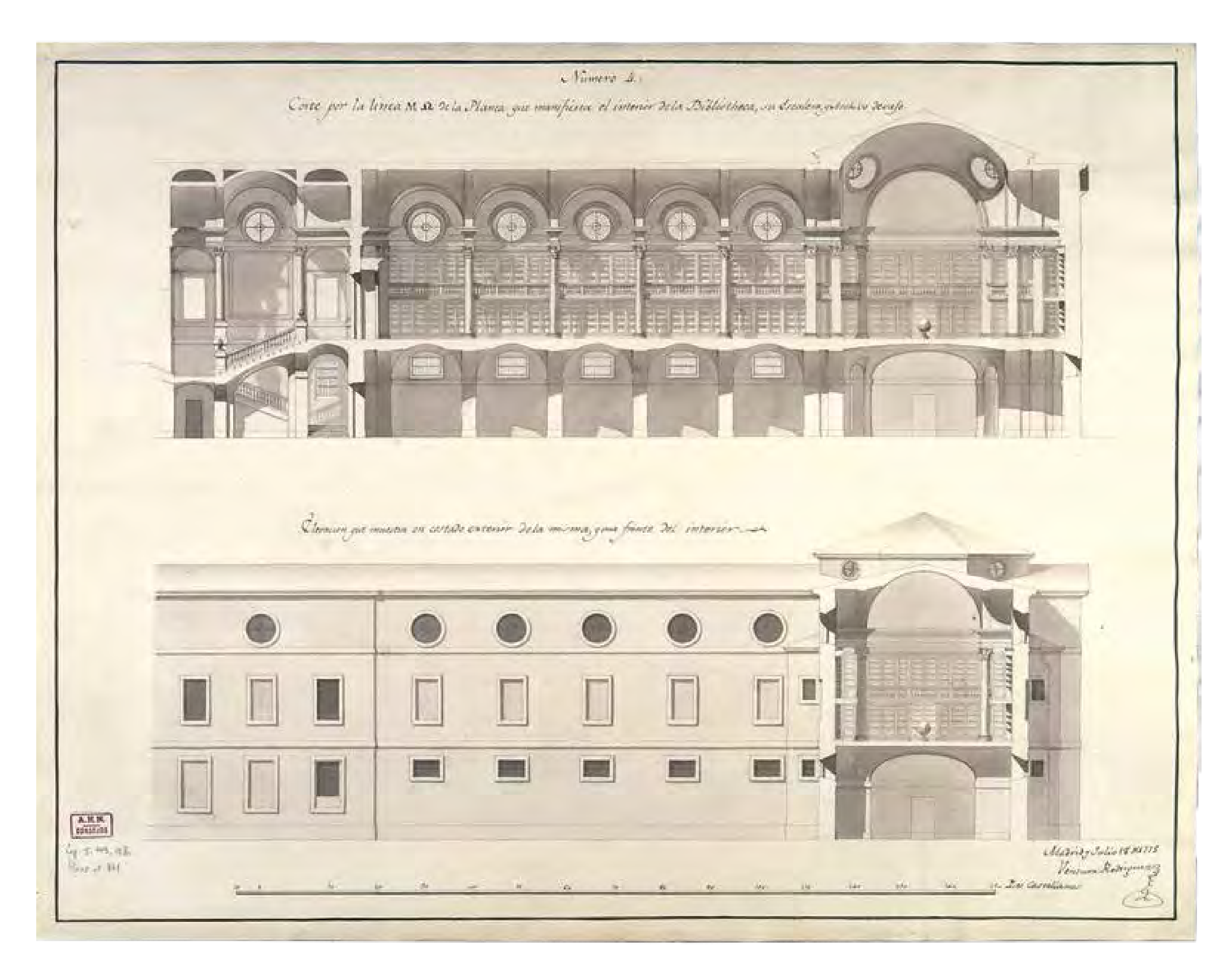
[cat. 106] Ventura Rodríguez, *Alzado de la fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, 1762, dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris, 370x553 mm. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura, Bi VR/P002/PL01-03/CR3/04.



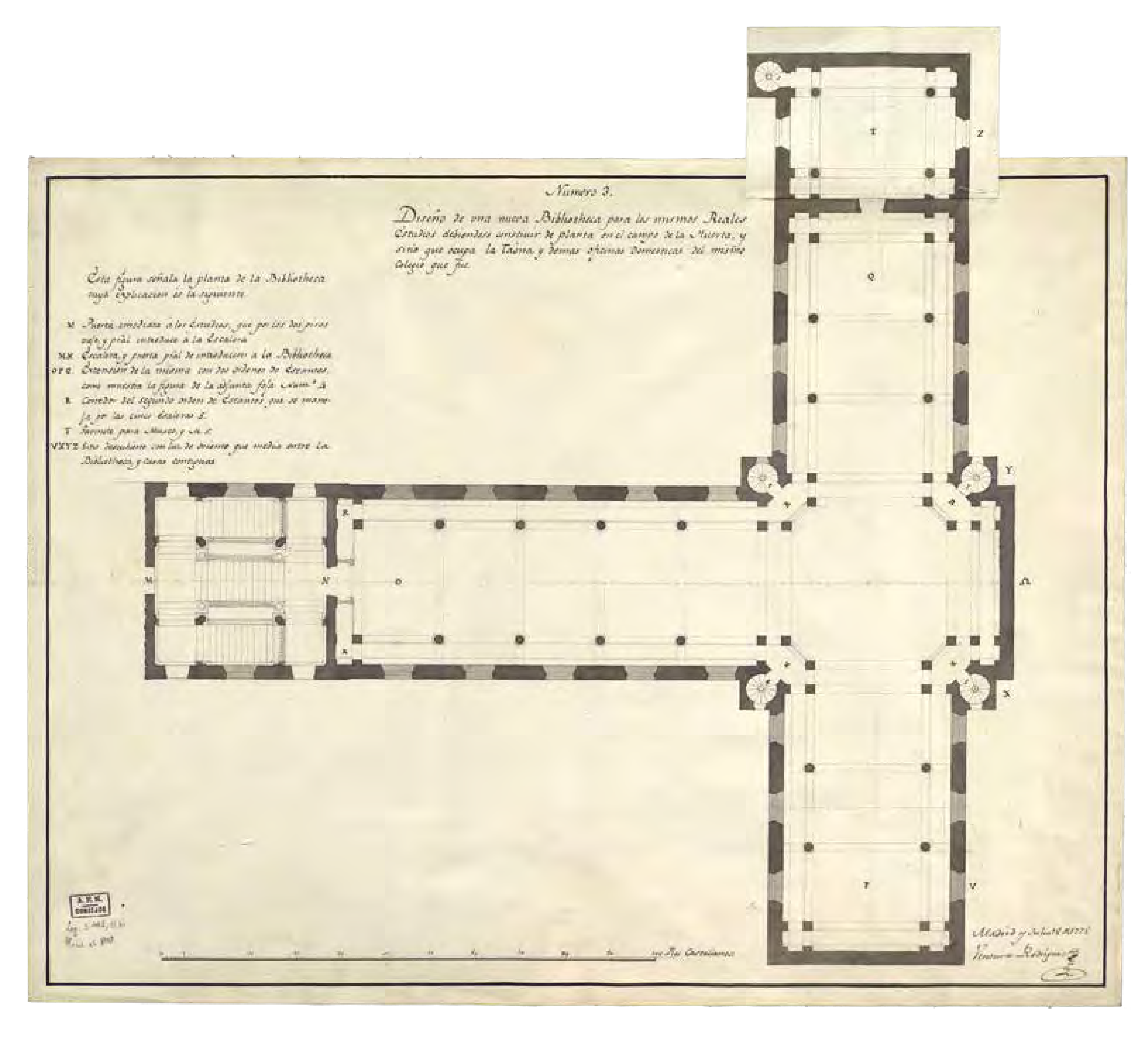
[cat. 107] Ventura Rodríguez, *Sección longitudinal del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, 1762, dibujo sobre papel a tinta china y aguada gris, 370x554 mm. Madrid, Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la E.T.S. de Arquitectura, Bi VR/P002/PL01-03/CR3/07.



[cat. 108] Ventura Rodríguez), *Diseño de biblioteca para los Reales estudios de esta Corte en el Colegio Imperial, planta del piso bajo y sección*, *primer proyecto* 1775, dibujo sobre papel a tinta china y aguada de colores, 412x640 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 838.



[cat. 109] Ventura Rodríguez, *Diseño de biblioteca para los Reales estudios de esta Corte en el Colegio Imperial. Planta segundo proyecto*, 1775, dibujo sobre papel a tinta china y aguada de colores, 493x633 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 840.



[cat. 110] Ventura Rodríguez, *Diseño de biblioteca para los Reales estudios de esta Corte en el Colegio Imperial. Fachada y sección latera segundo proyecto,* 1775, dibujo sobre papel a tinta china y aguada de colores, 494x635 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 841.



[cat. 111] Ventura Rodríguez, *Plano de Madrid de Tomás López*, corregido por Ventura Rodríguez, 1762, grabado, huella 109x197 mm., papel 139x228. Madrid, Museo de Historia de Madrid, I.N.1824.



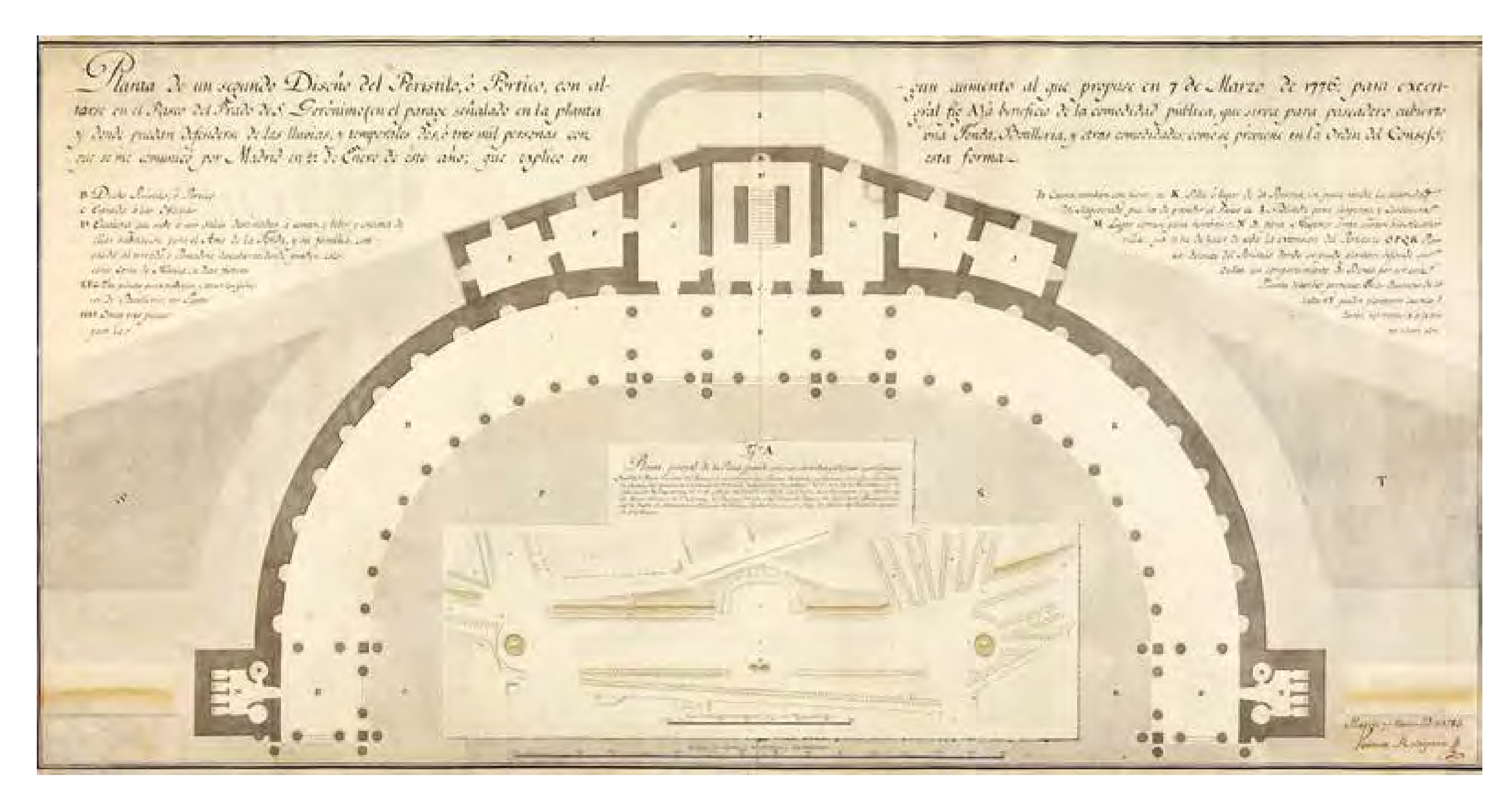
[cat. 112] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Puerta de Alcalá. Alzado y planta. Primera idea*, 1769, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta china y aguada gris, 509 x 367 mm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, IN 3103.



[cat. 113] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Puerta de Alcalá. Alzado y planta. Segunda idea*, 1769, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta china y aguada gris, 509 x 367 mm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, IN 3104.



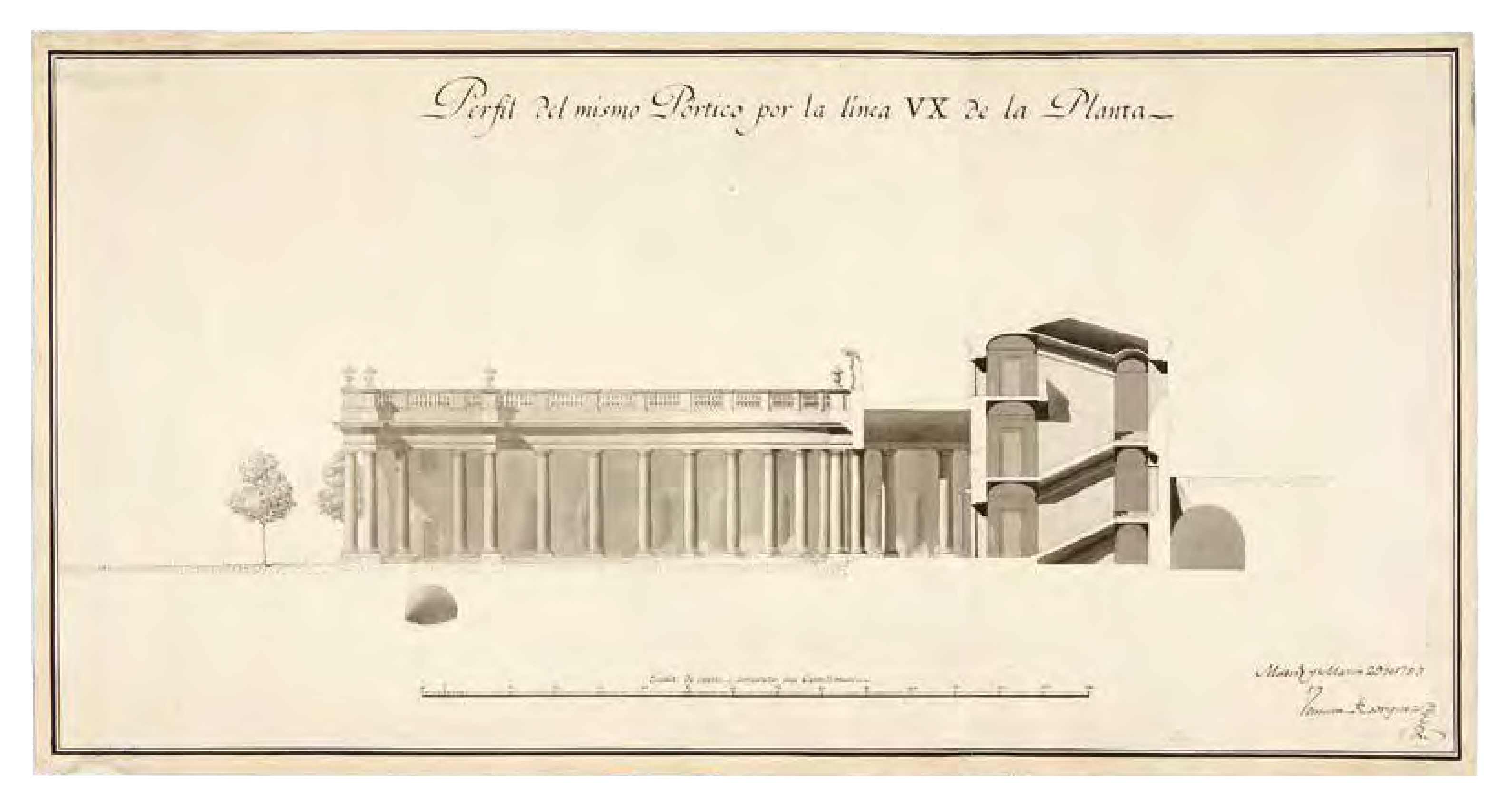
[cat. 114] Ventura Rodríguez, *Proyecto para el Paseo del Prado*, 1776, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas de colores, 490 x 1460 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 964.



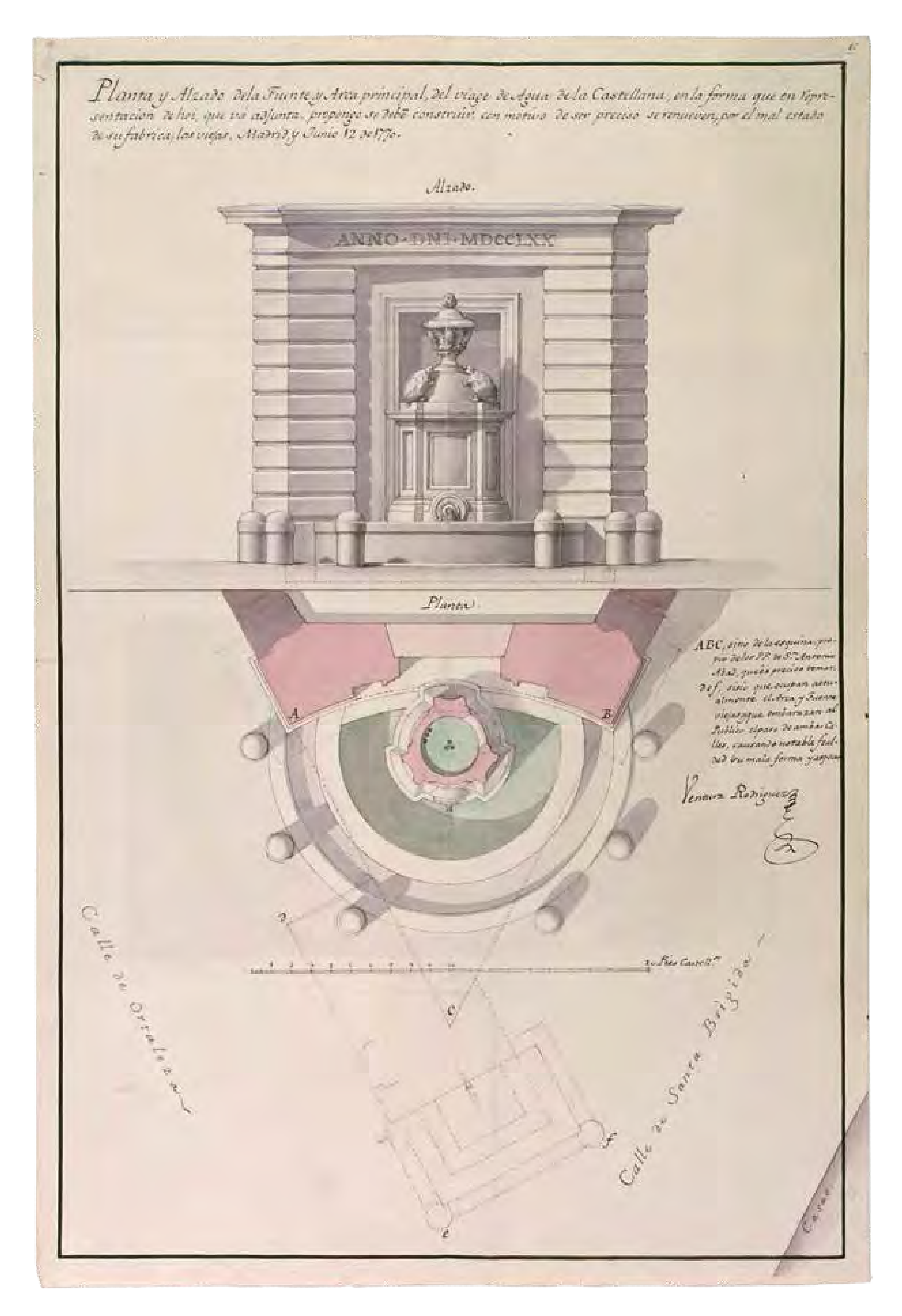
[cat. 115] Ventura Rodríguez, *Planta del segundo diseño para el peristilo o pórtico para el Paseo del Prado de San Gerónimo, con algún aumento al propuesto el 7 de marzo de 1776,* (1776) 1783, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta negra y aguadas en verde y gris, 634 x 1257 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A- 3545.



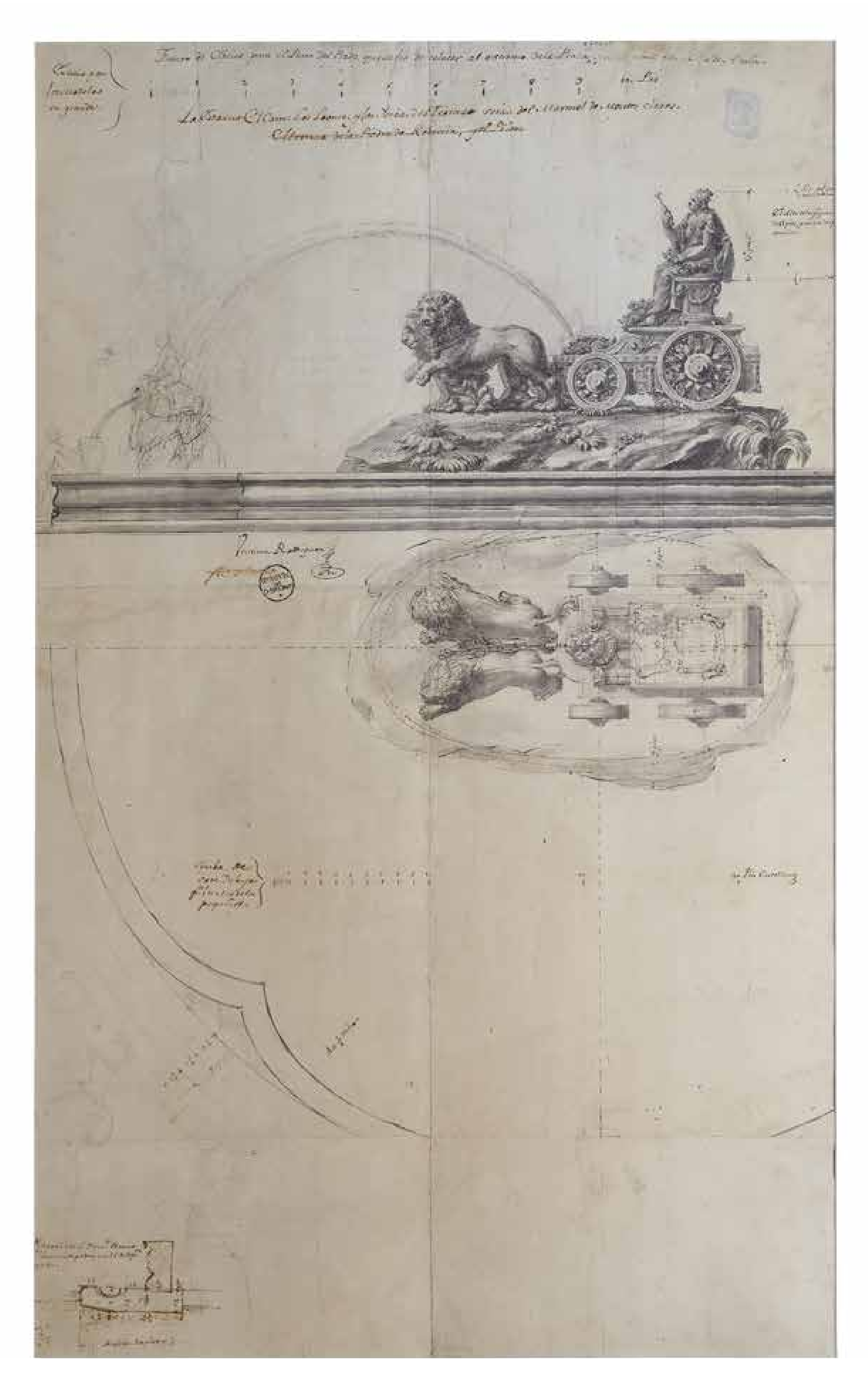
[cat. 116] Ventura Rodríguez, *Alzado de la fachada del Pórtico o Peristilo que mira al Paseo del Prado,* (1776) 1783, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, delineados a tinta negra, tinta negra y aguadas negras, verde y gris, 450 x 1253 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A- 3546.



[cat. 117] Ventura Rodríguez, *Sección del peristilo o pórtico para el Paseo del Prado por la línea VX de la Planta,* (1776) 1783, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, tinta negra y aguadas grises, 461 x 903 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, A- 3547.



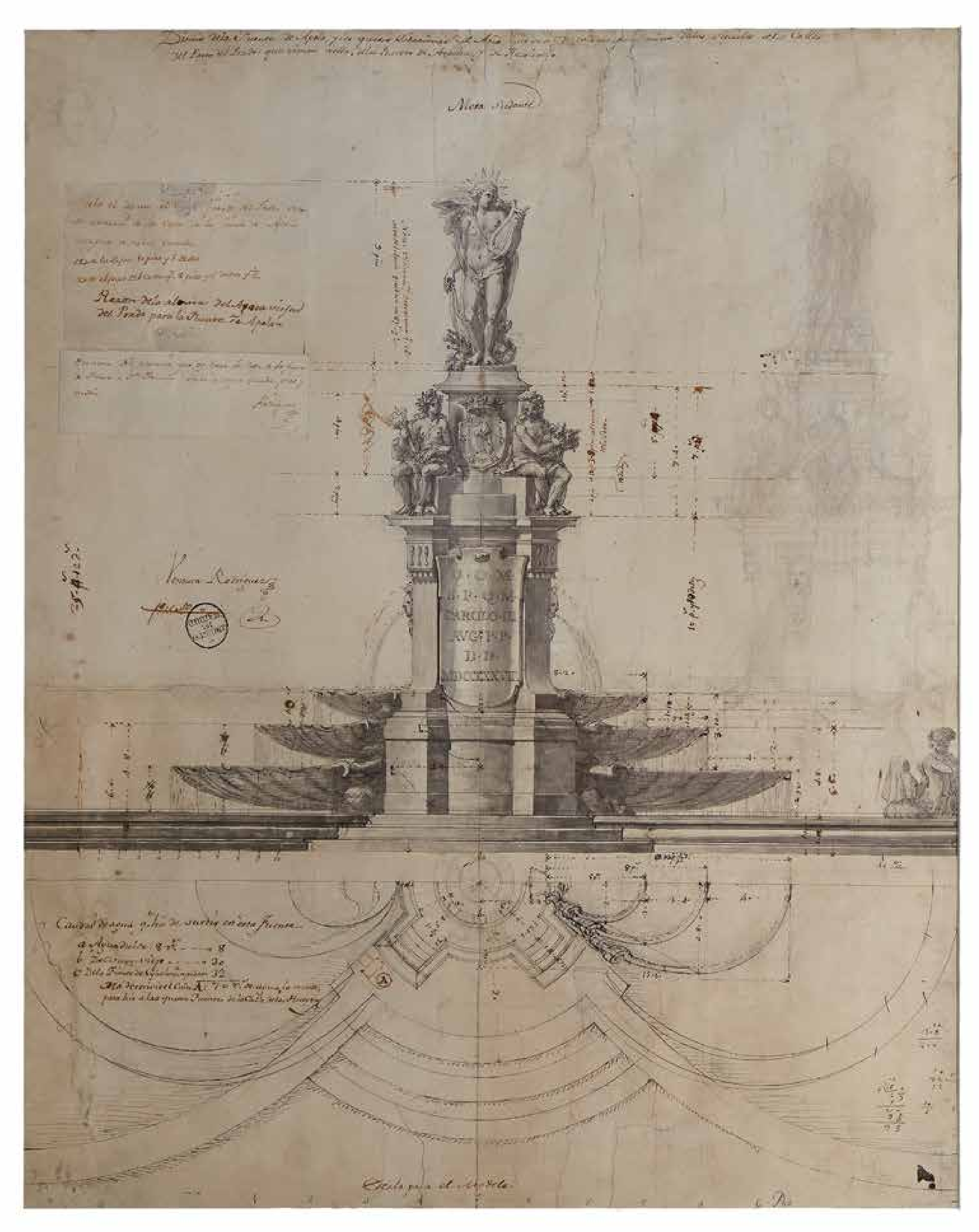
[cat. 118] Ventura Rodríguez, *Fuente de los Galápagos. Planta y alzado*, 1770. dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas de colores, 536 x 364 mm. Madrid, Archivo de Villa (en depósito en el Museo de Historia de Madrid), ASA 1-108-2.



[cat. 119] Ventura Rodríguez, *Fuente de Cibeles*, 1777, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 975 x 598 mm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, I.N. 1503.



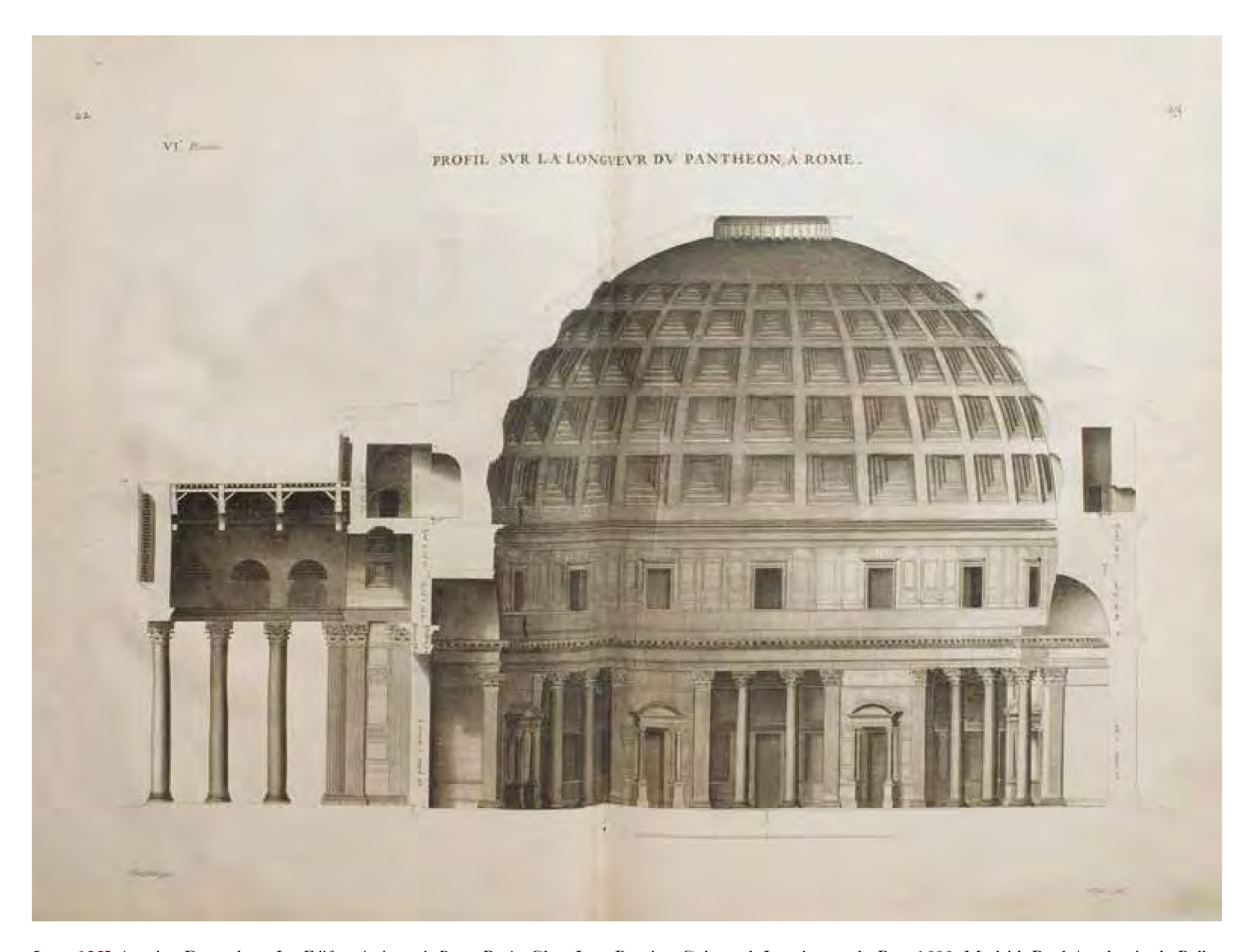
[cat. 120] Ventura Rodríguez, *Fuente de Neptuno*, 1777, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 795 x 570 mm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, I.N. 1504.



[cat. 121] Ventura Rodríguez, *Fuente de Apolo o de las Cuatro Estaciones, Planta y alzado*, 1777, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 750 x 592 mm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, I.N. 1501.



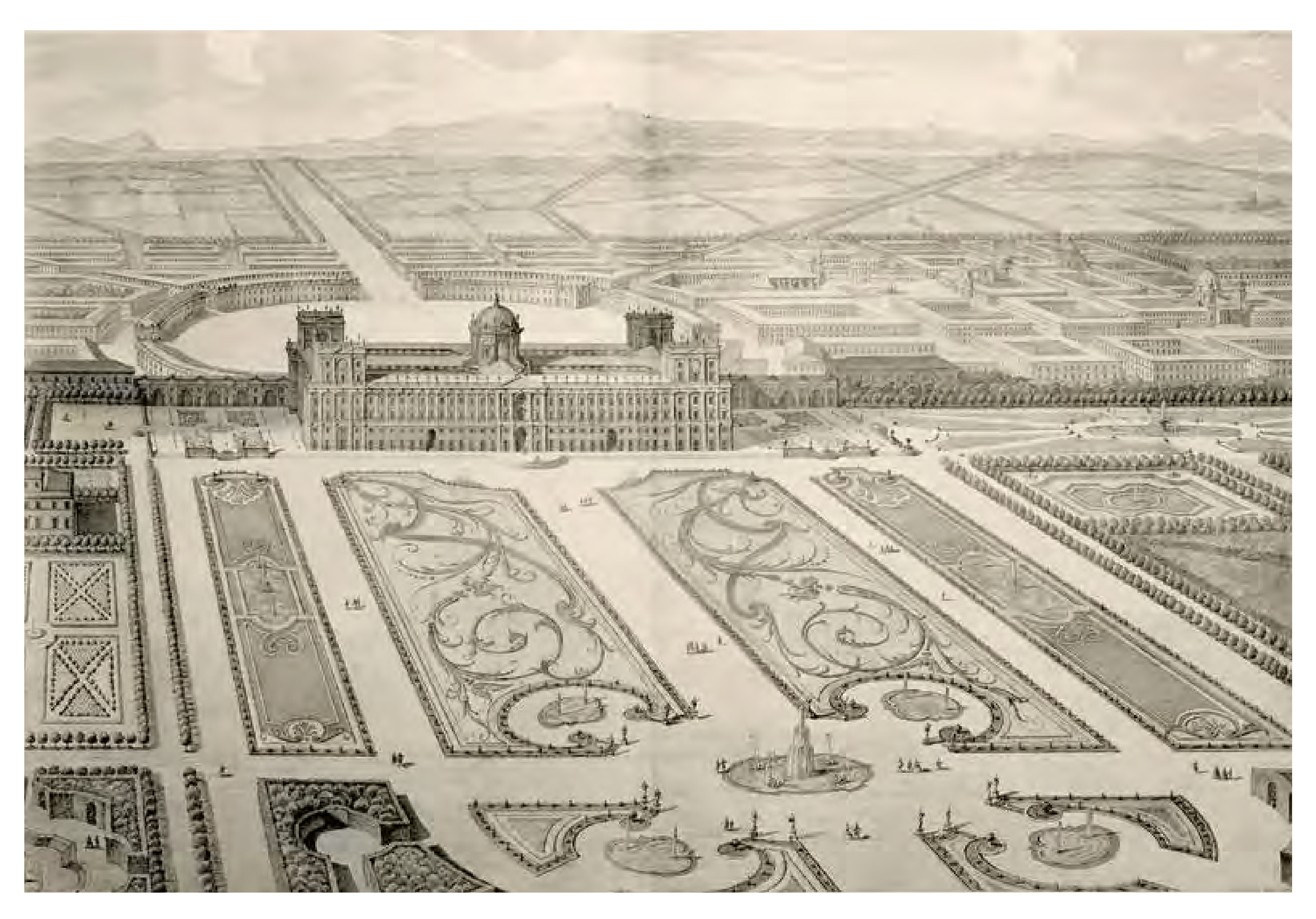
[cat. 122] Ventura Rodríguez, *Fuente de Apolo o de las Cuatro Estaciones, alzado*, 1777, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 630 x 314 mm. Madrid, Museo de Historia de Madrid, I.N. 1502.



[cat. 123] Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome.* París: Chez Iean Baptiste Coignard, Imprimeur du Roy, 1682. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, C-298.



[cat. 124] Giovanni Battista Piranesi, *Le antichita romane,* tomo I. Roma: Nella Stamperia di Angelo Rotili nel Palazzo de' Massimi, 1756. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, A-1080.

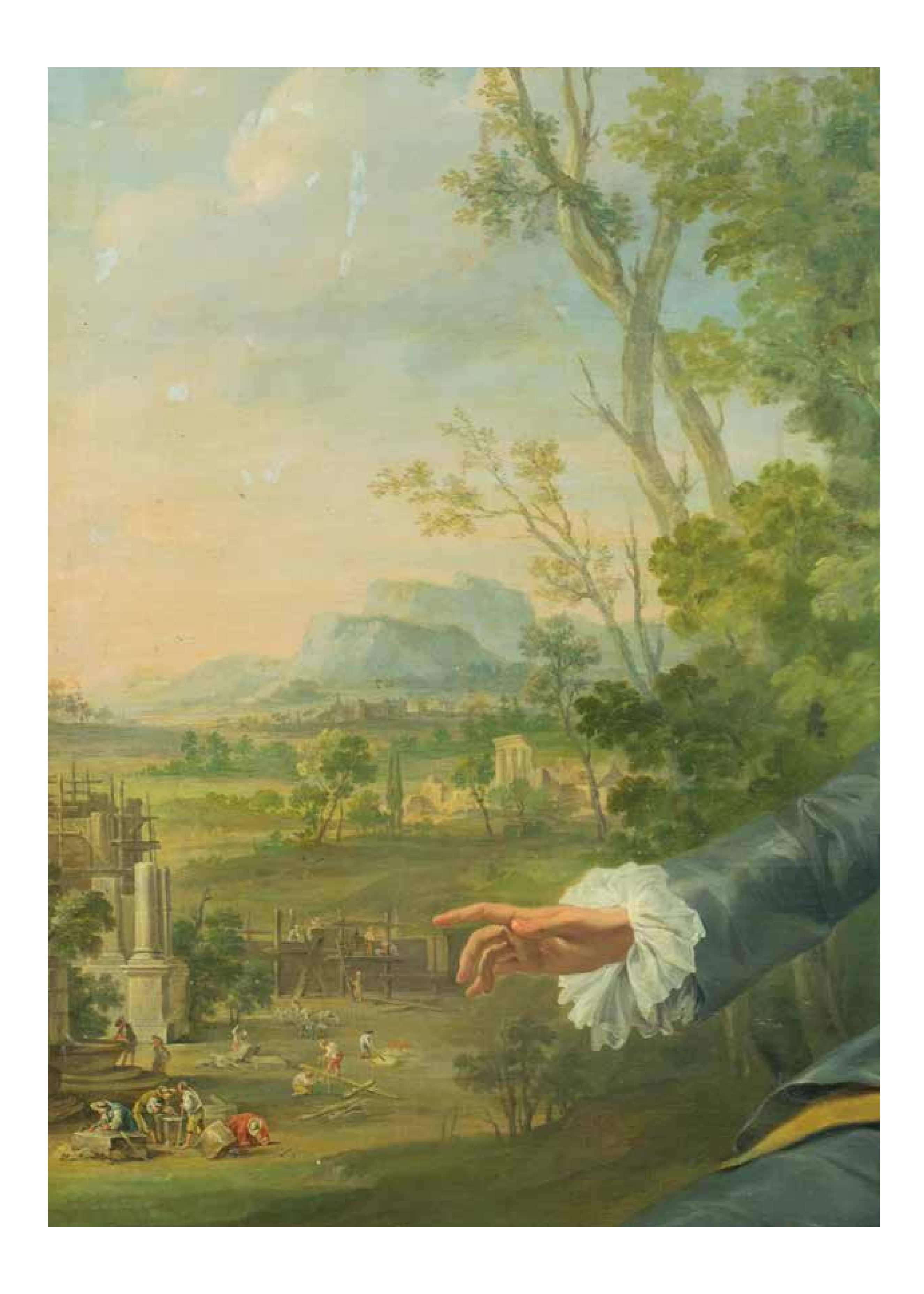


[cat. 125] Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta...*, Nápoles: nella Regia Stamperia, 1756. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, A-1635.



V

Los años finales.
Una arquitectura académica



Los años finales. Una arquitectura académica

Introducción

Delfín Rodríguez Ruiz

Con la llegada de Carlos III y de Francesco Sabatini[1] como su arquitecto y funcionario perfecto, se produce el alejamiento de Ventura Rodríguez de las obras del Palacio Real, que casi había hecho suyo, al menos simbólicamente, con sus más que importantes aportaciones tanto en relación al proyecto de Juvarra como al de Sacchetti. Ventura Rodríguez mantuvo, como se ha visto un importante papel, no siempre compartido, en sus ideas y proyectos, por sus colegas arquitectos en la Academia de San Fernando, de la que volvió a ser elegido, en 1775, Director General, siéndolo de la Accademia di San Luca, desde 1745 y de la de San Carlos de Valencia, desde 1768[2], así como, desde el mismo año de 1775, socio de la Sociedad Económica Matritense. Desde un punto de vista práctico, en relación con obras y proyectos de arquitectura, no cabe duda de que su alejamiento, por orden de Carlos III, después del turbio y complejo asunto relacionado con la agresión al periodista Juan Graef, en el que intervinieron, de forma poco amistosa él mismo y su amigo el escultor Felipe de Castro, ambos fueron desterrados a Valladolid (1760), hasta que acabaron solicitando el perdón regio.

La anécdota no sólo se ha reducido a un asunto de carácter impropio en dos académicos, sino que supuso un cierta marginación en la realización de obras de promoción real y, lo que es más paradójico, dice la historiografía, en un tópico mantenido hasta tiempos recientes, que supuso un cambio en la arquitectura de Ventura Rodríguez, descubriendo a Juan de Herrera en Valladolid y atemperando y simplificando así su lenguaje barroco romano y juvarriano, lo que no deja de ser un más que discutible aserto, ya que sabemos del interés y pasión de nuestro arquitecto por El Escorial y Juan de Herrera al menos desde 1753, con independencia de algunas otras obras y diseños, sobre todo en la extraordinaria capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (1755)[3]. Aunque más insólito resulta que se haya querido vincular esa arquitectura, despojada de ornato y simplificada, no ya como una tardía apropiación de lo herreriano, sino como una más que temprana atención del mismo, casi como si de una actitud de vanguardia se tratase, vinculada a las teorías racionalista de Marc-Antoine Laugier en su afortunadísimo *Essai sur l'architecture* (París, 1753)[4].

En todo caso, los años finales de la carrera de nuestro arquitecto iniciaron una nueva trayectoria, alejada de las obras de promoción real, en manos de Sabatini y, en ocasiones, de la Academia. Así, en 1764 fue nombrado Maestro Mayor y Fontanero mayor del Ayuntamiento de Madrid, cargo que ejerció hasta su muerte en 1785, lo que le permitió, además, hacerse cargo tanto de obras fundamentales para el urbanismo de la capital, así como obras menores, propias del cargo, como para arrebatarle a José de Hermosilla, en 1776, su proyecto para el Paseo del Prado[5].

1 Rodríguez Ruiz, 1993.
2 Bérchez, 1987.
3 Montes, 2003, 11-23.
4 Sobre este asunto, entre otros, puede verse, Rodríguez Ruiz, 1991a y Rodríguez Ruiz, 1996b.
5 Rodríguez Ruiz, 2015c.

Charles Joseph Flipart (atribuido), *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez,* h. 1780. Madrid, Colección Enrique Ruspoli, conde de Bañares.

Pero, sin duda, lo más importante, aunque dos años antes fuera designado Arquitecto del Real Consejo de la Inquisición[6], fue su nombramiento, en 1766, -coincidiendo con su más alto cargo en la Academia de San Fernando-, como Arquitecto del Consejo de Castilla, título que mantuvo hasta su muerte, apoyado siempre por Pedro Rodríguez de Campomanes. Este cargo le permitió constituir en torno suyo, junto a sus discípulos[7], una especie de Academia de San Fernando paralela, haciéndose cargo así del control de la arquitectura, de sus lenguajes y tipologías, de las eclesiásticas a las municipales, incluidas las obras públicas, en el territorio de la monarquía, incluso antes de que fuese creada la Comisión de Arquitectura de la Academia en 1786, un poco después de su muerte. Del mismo modo fue nombrado para un empleo ni mucho menos menor, Maestro Mayor de la catedral de Toledo e intervino en las de Santiago Compostela y Pamplona, entre otras durante esta época.

Pero lo más cualitativamente significativo durante este periodo, es que encontró un nuevo "rey" y en sintonía con su sensibilidad: el infante don Luis de Borbón. De compleja y fascinante biografía y cultura, Ventura Rodríguez trabajó para él en el palacio de Boadilla del Monte, entre 1762 y 1765, y en su arquitectura y jardines resuenan ecos, aunque en medida mucho menor, como villa o cazadero, del palacio de Caserta, en Nápoles, ordenado construir (1750), por Carlos III a Luigi Vanvitelli, tal como el infante don Luis y Ventura Rodríguez, conocieron mediante las estampas, publicadas antes de que hubiera sido terminado, por el arquitecto carolino en su *Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta* (Nápoles, 1756).

Son los años mismos (1763-1766) en los que don Luis de Borbón envió a Roma al pintor Luis Paret, formado con un familiar de Ventura Rodríguez (el trinitario Bartolomé de San Antonio), ambos amigos íntimos del extraviado infante, cuya corte familiar hubo de situarla definitivamente en Arenas de San Pedro (Ávila), pasando antes por Cadalso de los Vidrios y Velada, edificios en los que también intervino nuestro arquitecto.[8]

En Arenas de San Pedro, proyectó, entre 1778-79, Ventura Rodríguez el palacio de La Mosquera, arquitectura, fuentes y jardines, así como otros edificios de servicio. Una corte en la que viviría sus últimos años el infante don Luis, fallecido el mismo año que el arquitecto, rodeado de amigos, músicos como Luigi Boccherini, o artistas como Francisco de Goya, con excepción del íntimo Luis Paret que se encontraba en el exilio. Goya los pintó a todos, desde la célebre *La familia del infante don Luis de Borbón* (1784, Parma, Fondazione Magnani-Rocca) –con copia, de menores dimensiones, en la colección de Luis Ruspoli, aquí expuesta)–, al *Retrato de Ventura Rodríguez* con la planta de la capilla del Pilar en Zaragoza en sus manos (1784, Estocolmo, Nationalmuseum), dedicado al infante, al igual que en la copia que realizara Zacarías González Velázquez, aquí expuesta.

Para el infante don Luis, sin duda, cabe atribuir el extraordinario retrato, por su singular iconografía, de Ventura Rodríguez, pintado por Charles-Joseph Flipart[9] en los años de la construcción del palacio de Arenas de San Pedro (Madrid, Colección Enrique Ruspoli), al que cabe añadir el boceto, bellísimo, atribuido a Goya, ahora en la Colección Guerlain de París, con *El infante don Luis y el arquitecto don Ventura Rodríguez* (1783-1784), posiblemente en el mismo espacio natural, con planos, y edificios en construcción de Arenas de San Pedro.

6 Véase al respecto, con su proyecto para el Palacio de la Inquisición en Madrid, de 1782, aunque no construido según sus planos, conservados en el Archivo Histórico Nacional, el estudio de Díez Cuevas, 1998.

7 Reese, 1976a; Sambricio, 1986 y Reese en este mismo catálogo, 49-70.

8 Sobre las relaciones entre Ventura Rodríguez y el infante don Luis de Borbón y sus artistas y músicos, pueden verse Calvo Serraller, 2012; Bonet Correa, 2012; Domínguez-Fuentes, 2009; Junquera y Mato, 1996 y Tejero Robledo, 1998.

9 Luna, 1980 y Calvo Serraller, 2012, Cat. 71.

Ventura Rodríguez, el arquitecto preferido por el infante don Luis

Antonio Bonet Correa

Ventura Rodríguez no gozó de los favores personales de Carlos III, en cambio, fue el arquitecto preferido del hermano pequeño del rey, el infante don Luis **[il. 153]**. Cuando Carlos III, en 1759, tras haber sido rey de Nápoles, llegó a Madrid para ser coronado rey de España, lo primero que hizo fue destituir a Giovanni Battista Sacchetti y a Ventura Rodríguez de sus cargos de arquitectos de las obras, todavía sin acabar, del Palacio Real Nuevo en la Villa y Corte. Una nueva etapa de la política artística comenzaba en España bajo las disposiciones del despotismo ilustrado.

El despido de Ventura Rodríguez no supuso felizmente el cese de sus actividades arquitectónicas y académicas. En plena madurez de su arte don Ventura recibió importantes encargos, tanto de los Consejos de Estado y la Iglesia como de la nobleza española. En lo que se refiere a las mansiones de la aristocracia en Madrid, recordemos el palacio de Liria **[cat. 102]** y la parte construida del enorme palacio de Altamira **[cat. 103-104]**, además de un proyecto, no realizado, de palacio para el duque de Alba. Pero, sobre todo diseñó el pabellón de caza y recreo de Boadilla del Monte, para solaz personal y a la vez poder alojar convenientemente las colecciones artísticas y científicas del infante don Luis. Y como culminación del género, la postrera obra, sin finalizar enteramente, del palacio de la Mosquera, en Arenas de San Pedro **[il. 154, cat. 136-138]**, villa de la provincia de Ávila, en el cual falleció el infante, en el año 1785.

La figura de don Luis, "el buen príncipe" según Melchor Gaspar de Jovellanos, merece ser destacada por su singular personalidad. De todos los borbones españoles, sin duda alguna, es el individuo de mayor atractivo. Las diferentes etapas de su vida son las de un hombre sensible y culto. La biografía de un *bon vivant* que fue víctima de las circunstancias dinásticas, que frustraron la completa felicidad de su existencia. Protector de artistas y coleccionista de pinturas, libros y grabados, de objetos decorativos, monedas, aparatos matemáticos e instrumentos científicos, de minerales, herbolarios, ejemplares de aves y animales disecados y otras curiosidades de la naturaleza, don Luis fue un personaje ilustrado y moderno, en un país en el cual la mayoría de la nobleza se interesaba poco por la cultura.

Su infancia estuvo, desde un primer momento, marcada por la arquitectura, por el "mal de piedra" que tenía su madre la reina Isabel de Farnesio, con la que vivió en el Sitio Real de la Granja mientras se levantaba el palacio de Riofrío en la provincia de Segovia. De niño asistió al arreglo que el *ticinese* Virgilio Rabaglio hizo en la fachada del jardín del palacio del Buen Retiro de Madrid, con el fin de darle una casa digna de la condición eclesiástica a la que se había elevado al hijo menor del rey Felipe V, que en 1735, cuando sólo tenía 8 años, había sido nombrado Arzobispo de Toledo y poco más tarde Cardenal y Arzobispo de Sevilla.

Durante el período del estado eclesiástico del infante don Luis, su mentor y educador fue el marqués de Scotti, ministro italiano encargado de los actos públicos y fastos de la Corte madrileña. Bajo el gusto barroco del marqués se modernizó en la provincia de Madrid el castillo medieval de Aldovea, la fachada del palacio arzobispal de Alcalá de Henares y en Madrid se construyó la compleja iglesia de los Santos Justo y Pastor, que bajo el patrocinio de

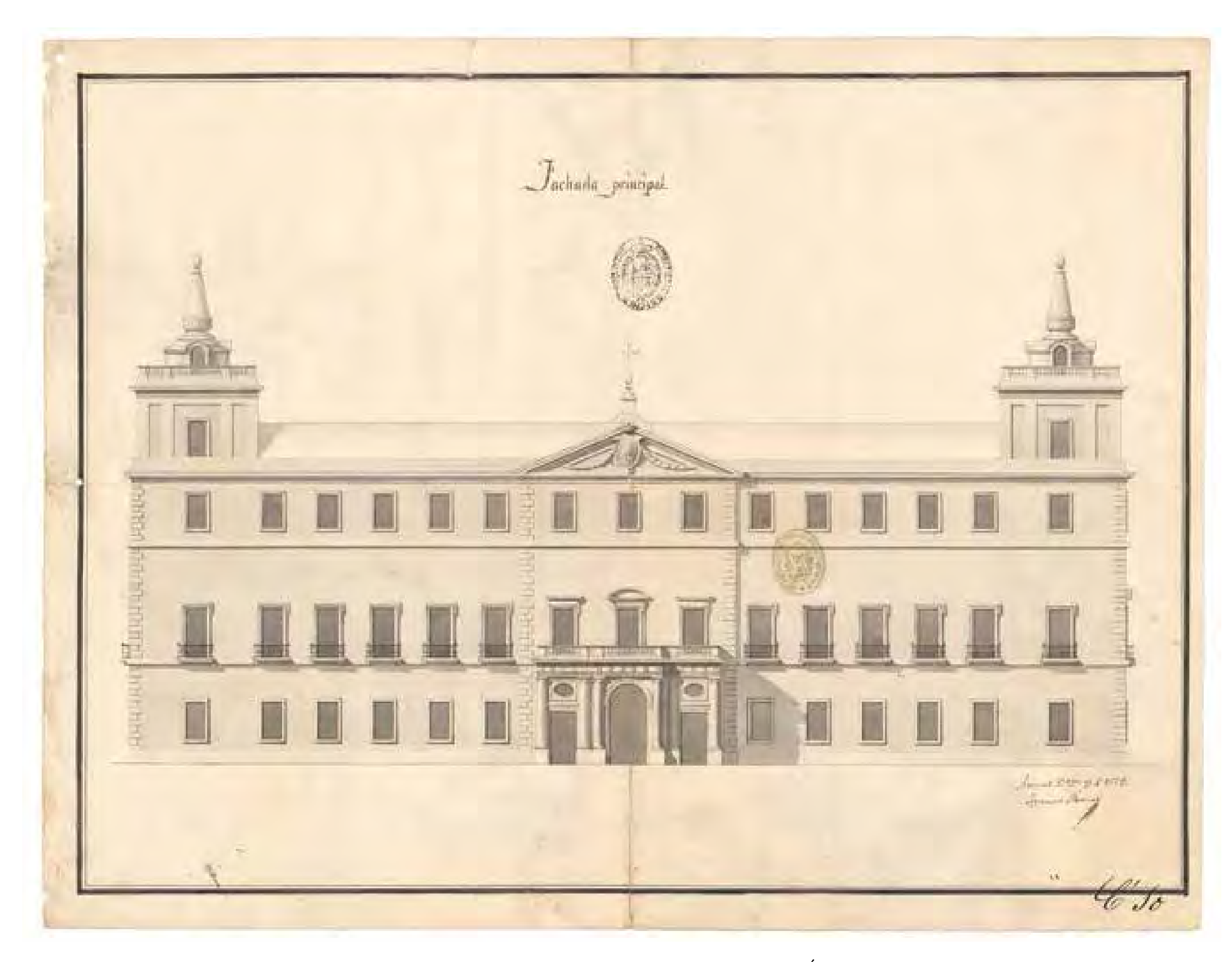


[il. 153] Francisco de Goya, La familia del infante don Luis de Borbón, 1784. Parma, Fondazione Magnani-Roca de Mamiano di Traversetolo.

don Luis, diseñó Giacomo Bonavia y fue levantado por Virgilio Rabaglio. Todas estas obras son una muestra del gusto barroco-rococó, de imbricadas y sinuosas formas, tan caras y del gusto del marqués de Scotti.

En el año 1754, cuando el infante contaba 27 años de edad, al no sentir vocación religiosa, solicitó la dispensa de sus cargos eclesiásticos. No siendo sacerdote, don Luis quedó liberado de sus obligaciones y pudo llevar una vida un tanto alegre y disipada en materia amorosa. Ahora bien, a partir de 1759, con la llegada de Carlos III a España, comenzaron los problemas a causa de las cuestiones dinásticas, que impidieron que don Luis se casara con una princesa de sangre real. La Pragmática Sanción de 1776 de la Ley Sálica hizo que se viese obligado a contraer matrimonio morganático con doña María Teresa de Vallabriga, que sólo tenía 17 años, mientras él contaba con 48 años de edad. A causa de este matrimonio, don Luis fue obligado a vivir lejos de la corte debido a las fáciles y alegres amistades femeninas que con anterioridad le había proporcionado el pintor Luis Paret **[cat. 128]**, -artista que anteriormente había becado don Luis en Roma-, por lo que el artista fue deportado a Puerto Rico durante años.

Durante quince años el infante vivió en el palacio de Boadilla del Monte **[il. 155-157]** que le había encargado a "su arquitecto mayor", Ventura Rodríguez, sin otras ocupaciones que la caza, las aventuras eróticas, la formación de sus colecciones artísticas y el gabinete de curiosidades, hasta que en 1776 tuvo que abandonarlo por Real



[il. 154] Ignacio Thomas, *Alzado del Palacio del Infante don Luis de Borbón en Arenas de San Pedro (Ávila)*, 1779. Madrid, Archivo Histórico Militar.

Orden. Edificio monumental de orden aúlico, es un dechado de arquitectura neoclásica de clara progenie castellana, adaptación del arte del Palladio traducido al tradicional sentido herreriano de la sobriedad formal. Boadilla es un edificio que se impone en el paisaje llano y abierto de la meseta que sirve de pie a la Sierra del Guadarrama. El palacio, al cual se llega por una carretera tiene, enfrente de su fachada principal, una enorme fuente mural de sobria arquitectura, creando un espacio de respeto a manera de lonja o plaza monumental. El edificio de compacto volumen y larga estructura rectangular en dos plantas, sobre cuyos extremos se levantan dos pequeños y anchos torreones tiene una forma prismática. Su fachada principal con un alzado de lisas bandas que rompen la acentuada horizontalidad del conjunto, está centrado por un pórtico de columnas dóricas y jónicas acompañado por dos pequeñas entradas laterales. Más sobria es la fachada que da al enorme jardín, que con terrazas y una gran escalinata está provista de una preciosa fuente de mármol, obra del académico escultor Felipe de Castro **[cat. 28]**. El interior del edificio, compuesto por dos dobles y extensas crujías, comprende, además de una gran escalera, una serie de salas de reuniones y estancias dispuestas para la instalación de las colecciones artísticas y científicas del Infante. De gran belleza arquitectónica es la capilla oval, cuya luminosa cúpula de óculos abiertos de un primoroso y fino labrado, es una obra maestra de su género. No es extraño que el Infante sintiese gran tristeza al tener que abandonar, de repente y por una orden tan taxativa, un edificio excelente.

El destierro del infante fue definitivo y duró nueve años desde el año 1776 hasta el de su muerte en 1785, en el inconcluso palacio de Arenas de San Pedro, en la provincia de Ávila. Tras la boda con doña Teresa de Vallabriga, se instalaron en el renacentista palacio de Cadalso de los Vídrios, en la provincia de Madrid, en donde nació su primer hijo don Luis Antonio de Borbón. Al ser esta mansión pequeña, encargó en 1777 a Ventura Rodríguez los planos para ampliar su capacidad habitable. Muy pronto (1778) se mudó al viejo caserón de Velada en la provincia de Toledo. El edificio, hoy cerrado y medio en ruinas pertenecía al marqués de Astorga, amigo de don Luis. Carente de monumentalidad, este palacio era célebre por los jardines de arte topiaria que con figuras de animales en mirto y arrayanes, según Antonio Ponz, estaban marchitos a causa del reseco clima de Velada. Poco duró la estancia del infante allí, ya que estaba deseoso de encontrar su retiro en un clima y paisaje más ameno.

La estancia última y definitiva, en espera del final de su existencia, la tuvo el infante en la villa histórica de Arenas de San Pedro, en la provincia de Ávila al pie de la Sierra de Gredos **[il. 5]**. Muy cerca de la población solamente a tres kilómetros, Ventura Rodríguez había construido la capilla-mausoleo de San Pedro de Alcántara, obra maestra de la arquitectura religiosa por su grave diseño exterior y bellísima decoración interna. El infante, que deseaba tener una morada digna de "su real persona", encargó en 1778 a "su arquitecto mayor" el diseño de un palacio de gran porte y magnificencia. El edificio levantado sobre la colina que domina el viejo casco de Arenas de San Pedro fue construido con gran celeridad. Cuando ya estaba levantada casi la mitad de su fábrica, don Luis se instaló con su familia. Muy cerca hay un viejo caserón para los criados y los animales de la explotación agrícola montada para satisfacer las aficiones fisiocráticas que animaban el espíritu ilustrado del Infante.

Al fallecer don Luis en 1785, el palacio sólo estaba construido en un poco más de su mitad. El edificio que en su moderna restauración al ser cubierto con pizarra y sus fachadas pintadas en color blanco, lo que le dan al edificio un aire escurialense, es de gran suntuosidad a pesar de estar inconcluso. El proyecto de planta cuadrada es el de un edificio cúbico de doble cuadrado. De fábrica de mampostería con tres plantas y dos torreones cuenta en la fachada principal con un pétreo y macizo pórtico que a manera de arco triunfal de orden dórico queda excéntrico y por tener encima una terraza es como un belvedere o salón al aire libre en donde tomar el fresco en las cálidas noches de verano. En el interior son de destacar el inmenso vestíbulo o zaguán de grandes pilastras corintias de granito rodeando un ándito o corredor en la planta noble, proporcionando una majestuosa espaciosidad al conjunto. Importante es el diseño de la capilla u oratorio de planta circular con pilastras corintias. De desnuda arquitectura neoherreriana es el patio con una fuente circular de piedra en la que se levanta un pequeño obelisco rematado con una bola. El espíritu minimalista del conjunto al parecer dominaba también en el jardín situado ante la fachada del mediodía.

Los dos hermanos Thomas, Domingo e Ignacio, ambos arquitectos discípulos de Ventura Rodríguez trabajaron a pie de obra en la construcción del palacio de Arenas de San Pedro **[cat. 137-138]**. También el aparejador Alfonso Regalado Rodríguez que era también afín a don Ventura. Interesante es señalar que en la fachada principal intervino (1782) Mateo Guill, arquitecto ligado al círculo de artistas de la condesa de Benavente, en la construcción de los jardines de la célebre Alameda de Osuna en las cercanías de Madrid. Como colofón del interés del infante por la arquitectura y del gran aprecio en que tenía a su arquitecto mayor, recordemos que fue don Luis quien encargó a Goya un magnífico retrato de Ventura Rodríguez, cuyo original se conserva en el Museo de Estocolmo y una copia en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid **[cat. 1]**.

Don Luis fue enterrado provisionalmente en el santuario de San Pedro de Alcántara, hasta que, en 1800, sus restos se trasladaron a El Escorial. Lejos de Madrid se apagó la vida del infausto infante. Los problemas e infidelidades conyugales, la edad y el clima agobiante en el estío, lo mismo que las moscas que invadían los espacios puros del palacio, crearon al final de la vida de don Luis un cansancio que muy bien supo retratar Goya en el célebre cuadro nocturno *La familia del Infante don Luis de Borbón* pintado en Arenas de San Pedro en 1784



[il. 155] Ventura Rodríguez, *Cúpula de la capilla del Palacio de Boadilla del Monte,* 1765.



[il. 156] Ventura Rodríguez, *Fachada del Palacio de Boadilla del Monte.*

un año antes de la muerte del mecenas. Rodeado de sus familiares vemos a don Luis como ausente y melancólico, mientras su joven y coqueta mujer es peinada por uno de sus sirvientes. Cuadro de conversación, muy moderno y a la vez veraz de la vida cotidiana, nos informa del triste final de un personaje cuya vida se extinguió lejos del lugar de su nacimiento, la ciudad que inspiró la *Música nocturna de las calles de Madrid*, el famoso quinteto compuesto por el músico de cámara del infante, Luigi Boccherini, y apartado del libre y feliz ámbito cortesano, que siempre anheló don Luis.



[il. 157] Ventura Rodríguez, *Fachada hacia los jardines del Palacio de Boadilla del Monte.*

Ventura Rodríguez en el *Viage de España* de Antonio Ponz

Helena Pérez Gallardo

La literatura de viajes, género[10] que fructificará precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII, es sin duda una de las principales fuentes para el conocimiento del arte, la cultura y la historia contemporánea. Su detenido análisis, cuya historiografía nacerá a mediados del siglo XX, encontró para el caso español una prueba del florecimiento del pensamiento Ilustrado a través de obras que por primera vez eran redactadas por los propios españoles y no por extranjeros. Como afirmará la hispanista norteamericana y pionera especialista en el análisis de la literatura española de este periodo, Edith F. Helman "mostrar lo que había sido y lo que era España, tal fue el propósito de los esforzados eruditos y fervorosos peregrinos que recorrían toda España, explorando archivos, reuniendo documentos, medallas, inscripciones, midiendo monumentos, caminos y puentes, observando el campo y sus plantíos, los pueblos y sus habitantes, apuntando todo lo que veían para luego darlo a conocer"[11], siendo este el contexto en el que se inscribe la fundamental obra de Antonio Ponz para la

> "promoción real, muy meditada, calculada y cuidada, e incluso planificada racionalmente [...], y, sobre todo, pensada como parte de una renovación total de la nación española, cuyo impulso no hay que dejar de apuntar a la gloria de Fernando VI, a menudo oscurecida por la que se suele atribuir a Carlos III, con una excluyente y obsesiva reiteración que es, si no injusta, al menos sí tópica y peca de falta de información mayor"[12].

Si Ventura Rodríguez tuvo en Gaspar Melchor de Jovellanos al principal artífice de su fortuna biográfica, fue en Antonio Ponz en quien tendría al iniciador de la fortuna literaria y visual de sus obras a través de las páginas y grabados calcográficos que ilustraron el *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*[13], fortuna que comenzaría en vida del arquitecto, lo que otorgaría una especial relevancia tanto a sus comentarios como a estas imágenes en cuanto a la fidelidad con respecto a los proyectos que ilustró.

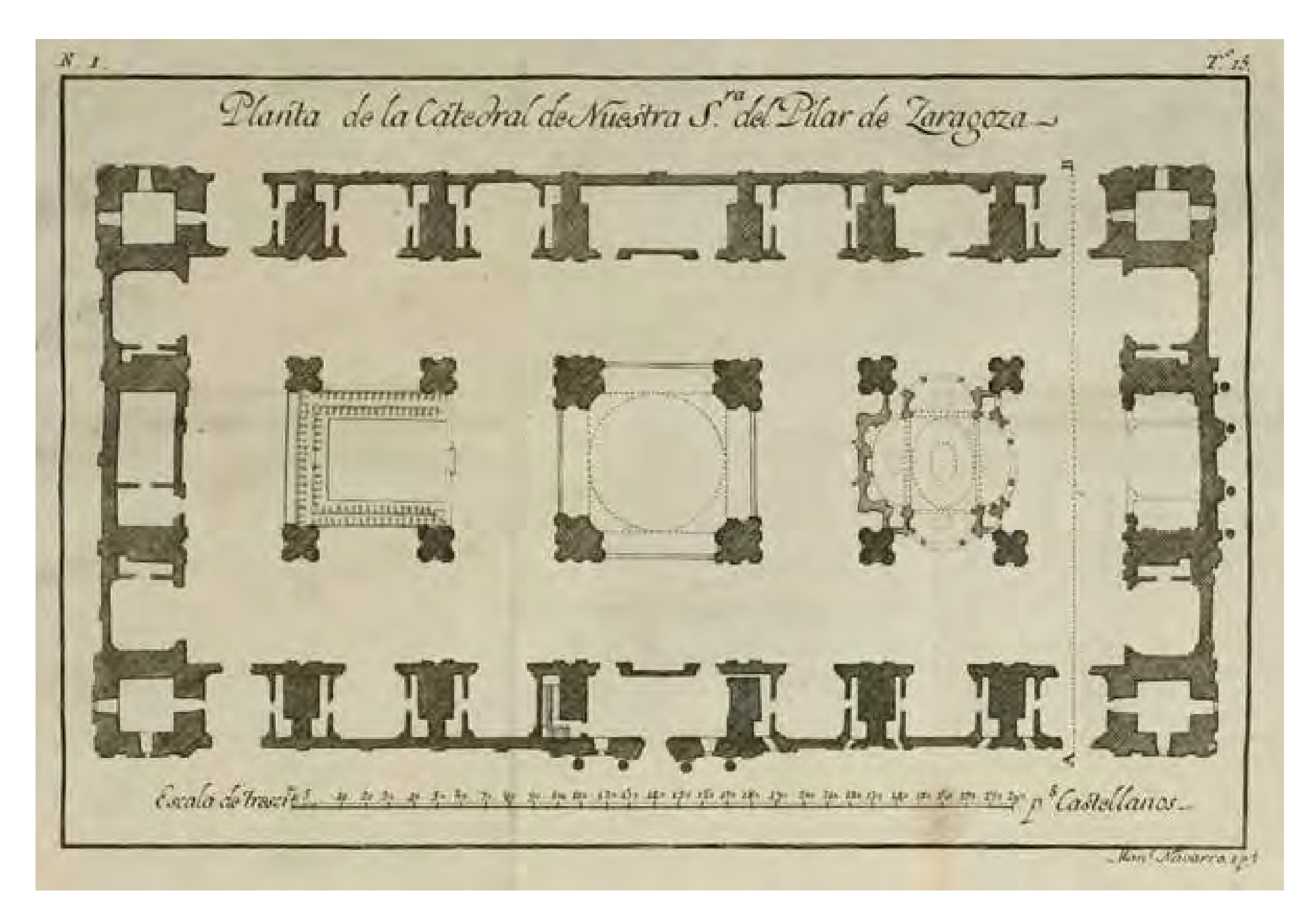
El *Viage de España* fue la más célebre y completa obra, fuente imprescindible para el conocimiento sobre las artes plásticas, los monumentos, la geografía y la cultura del siglo XVIII español, –con una circulación de más de 9000 ejemplares en su época–[14], como muestra la amplia bibliografía existente a la que ha dado lugar[15]. Ilustrada con cuarenta grabados calcográficos, la presencia de Ventura Rodríguez en ella es, sin duda, la mas destacada en cuanto al detalle y número de obras reseñadas de un arquitecto[16].

Centrándonos en las imágenes de Ponz, éstas mostraron en concreto el altar de San Julián en la catedral de Cuenca[17] **[il. 158, cat. 52-56]**, la capilla del Pilar de Zaragoza (planta, alzado y sección)[18] **[cat. 58-63]** y la capilla del Sagrario de la catedral de Jaén[19] **[cat. 94]**, todas ellas fueron obras fundamentales en la trayectoria de

10 La bibliografía sobre la literatura de viajes es amplísima, véase entre otros muchos, el primero de Farinelli, 1899, seguido de Mercadal, 1952 y Gómez de la Serna 1974; más actualmente, Alburquerque García, 2011; Martín, 2008; Meinecke, 2011; Moreno Chacón, 1988 o Rubio Jiménez, 1994.
11 Helman, 1953.
12 Gómez de la Serna, 1974.
13 Se citará según las ediciones publicadas en el siglo XVIII: Ponz, 1772-1793.
14 Maciá, 1990.
15 Entre otros véase, Bedat, 1968; Blasco, 1990; Carrete, 1978; Carriazo, 1929; Crespo, 2012; Franck, 1997; Maciá 1990; Rincón, 1985; Suárez Quevedo, 1990 y Valdeón, 1987.
16 Respecto al recorrido de las obras de Ventura por sus páginas, véase Rincón, 1985.
17 Ponz 1774, Carta Tercera.
18 Ponz 1786.
19 Ponz, 1791, Carta Cuarta, 178.



[il. 158] Ventura Rodríguez (dib), *Altar de san Julián*, grabado calcográfico, publicado en Antonio Ponz, *Viage por España…*, 1774, volumen III.



[il. 159] Ventura Rodríguez (dib) y Manuel Navarro (grab.), *Planta de la catedral de Ntra. Sra. Del Pilar de Zaragoza*, grabado calcográfico, publicado en Antonio Ponz, *Viage por España…,* 1786, volumen III.

Ventura y realizadas en los años centrales de su carrera, cuando su cultura arquitectónica se caracterizará por las referencias hacia el barroco romano y el Escorial[20].

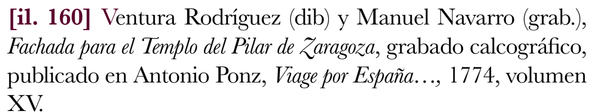
El análisis de los grabados publicados en el libro de Ponz, nos lleva a concluir que su realización debió partir, sin duda, de dibujos realizados por el propio Ventura Rodríguez o de sus discípulos mas próximos, ya que las variaciones de éstos sobre los proyectos definitivos presentados llaman la atención sobre algunos aspectos objeto de debate, muestran que sólo su artífice o su círculo más próximo podía introducir semejantes diferencias, ya que Ventura sólo vería publicado hasta el volumen XVI, siendo los dedicados a Zaragoza y Jaén, posteriores a su fallecimiento.

Así se explica, por ejemplo que a pesar de haber recibido el encargo para que el altar mayor de la catedral de Cuenca albergara los restos de San Julián, sin embargo Ventura Rodríguez en su proyecto presentado al Cabildo en 1752, llevaría la urna funeraria a un altar propio dedicado al santo que podía contemplarse a través de un óculo[21], siendo en cambio distinta a la representación que de este altar de San Julián publicaría Ponz, ya que en ella la urna aparenta ser transparente para poder contemplar los restos del santo, convirtiendo esta

20 Ponz menciona en el volumen II, Carta II (1773), que durante su estancia en Valladolid, Ventura Rodríguez obtuvo una copia del testamento de Juan de Herrera, en el que hará mención a sus impresiones sobre su trabajo en El Escorial.

21 A este respecto véase en este mismo catálogo, el trabajo de Cruz Yabar, 169-205.





[il. 160] Ventura Rodríguez (dib) y Manuel Navarro (grab.), *Fachada para el Templo del Pilar de Zaragoza*, grabado calcográfico, publicado en Antonio Ponz, *Viage por España*…, 1774, volumen XV.



[il. 161] Ventura Rodríguez (dib) y Manuel Navarro (grab.), *Corte dado por AB de la planta del Templo del Pilar*, grabado calcográfico, publicado en Antonio Ponz, *Viage por España*…, 1774, volumen XV.

representación destinada hacia el lector en la prueba fehaciente de la ubicación del cuerpo. Esta no será la única variación ya que de hecho, tanto la inscripción de la cinta, como la escena escultórica representada en ambos proyectos, firmada por Pasquale Bocciardo, y la propia decoración del óculo (hoy protegido con una reja dorada) sufrirá modificaciones con respecto a ambos dibujos.

El caso de los tres grabados del Pilar de Zaragoza aparecidos en Ponz **[il. 159-161]** y llevados a cabo por el calcógrafo zaragozano Manuel Navarro, presentan no sólo diferencias reseñables, sino incluso para el caso de la sección del proyecto, nos muestra un dibujo, del que no se conoce otra copia entre los distintos originales existentes de este proyecto **[cat. 61-64]**, que obedece al concepto espacial berniniano que Ventura quiso otorgar a la capilla de la Virgen.

Si para la planta y el alzado de fachada Navarro calcaría los dos primeros dibujos realizados por Ventura Rodríguez del álbum del proyecto para la capilla **[cat. 59]**, en cambio para el tercer dibujo que representa "el corte dado por AB de la planta del Templo del Pilar", con el desarrollo de la capilla en el interior del cuerpo central de la basílica, no tenemos referencias de la existencia de un dibujo previo a esta imagen realizado por Ventura en el que se encontrara tan detalladamente representada tanto la capilla, como su proyección y escala en el interior, ya que tanto las del álbum, como otros bocetos conservados en la Academia de San Fernando **[cat. 58-59]** centran el detalle sobre el grandioso tabernáculo sin representar el resto de la estructura arquitectónica. La impresión de este volumen, que sólo tuvo una primera edición en 1788, se habría publicado tras el fallecimiento de Ventura. Nos encontraríamos quizá ante un dibujo desaparecido o descartado para la presentación oficial del proyecto,

pero que sin duda resulta clave para mostrar el concepto de "vaso" con el que el propio Ventura definiría su proyecto de capilla en respuesta a los reparos que los académicos había expresado a su proyecto[22]:

> "He visto lo que exponen los arquitectos de la academia, [exponen] que V.E. se ha servido participarme sobre los dibujos de la Capilla de Nra. Sra. del Pilar de Zaragoza, y enterado [de las objeciones que les hallaron los dictámenes] [he reconocido nuevamente] [y habiendo] de sus objeciones, se me ofrece representar a V.E. a cerca de ellas lo siguiente. Dice [diciendo] el uno: que al total cuerpo de la capilla, considerando el ancho y alzado en distintas partes, se le de más elevación comprendiendo todo el anillo de la linterna, como cinco pies castellanos, repartiéndolós distribuidos a donde convenga, proporcionado a las reglas cada cosa, por estar baja su elevación; [a más que las visuales siempre disminuyen tanto que dicho anillo de la linterna corone a nivel del arquitrabe principal de la iglesia] aunque no da la correspondiente razón, a lo cual sarisfago y digo: que no obstante [decís decia este arquitecto se le den cinco pies de más elevación no se] ser cosa de poco [cinco que de] en un cuerpo semejante cinco pies de más elevación [en un cuerpo] no cabe en el paraje ni debe alzar más que lo que señalan [dichos dib-] los dibujos, antes bien [a juzgo más presto] tengo por excesiva dicha altura a causa de ser baja la proporción de la nave principal y vaso del templo, donde se coloca; al cual debe quedar proporcionada la obra, que es la principal regla que se [deb-] ha de observar, como lo han practicado los más célebres arquitectos en casos semejantes [de] atendiendo quede [se] con la mayor ligereza que sea posible sin ocupar el aire del sitio donde se erige [sea más como] circunstancia que he reflexionado varias veces sobre el sitio lo que] y los exponentes no, así lo practicó el [célebre arquitecto] caballero Juan Lorenzo Bernino en la ejecución del Baldaquin que con su dibujo y dirección se hizo en el célebre templo de San Pedro, en Roma, lo mismo observó el caballero Carlos Rinaldi en el que hizo en la misma ciudad en Sta. María de la Escala, y el caballero Carlos Fontana en el de la Transpontina, sin referir otros ejemplares que además de los [ante] citados son vivos preceptos de los profesores."[23]

El grabado muestra claramente la idea de proporción de la capilla con respecto al "contenedor" que representa la Seo, del mismo modo que ya había dibujado capillas, altares y baldaquinos en proyectos como el de catedral para la Accademia di San Luca **[cat. 16-18]** o el de San Bernardo **[cat. 57]**.

Por último, los grabados *Planta de la Catedral de Jaen* y *Fachada de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaen* **[il. 162-163]** vuelven a plantear, para el caso de la segunda, un debate acerca de la idea original del arquitecto y la evolución conceptual del proyecto de Ventura Rodríguez.

La planta de la catedral muestra en su margen izquierdo la capilla del Sagrario, de forma elíptica, en paralelo a la sacristía de Andrés de Vandelvira, siguiendo el modelo aparecido en el álbum del archivo catedralicio que Ventura Rodríguez enviaría en 1761 y similar seguramente a la al enviado un año después, que como menciona Galera en este mismo catálogo, hoy se encuentra desaparecido[24].

Sin embargo, es el grabado titulado *Fachada de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaen* el que se nos presenta como un enigma sobre su origen e intención. Publicado en el volumen XVI, de 1791, según señala Marías[25], Reese propone que ésta imagen se correspondería con una primera idea del proyecto, mas sencilla y menos detallada que los proyectos conservados en la Biblioteca Nacional de España[26] y en el álbum conservado en la catedral de Jaén **[cat. 94]**. Resulta evidente que la calidad del dibujo dista mucho de ser obra de Ventura Rodríguez, por lo que muy seguramente debiera atribuirse a alguno de sus discípulos[27], probablemente a su

22 Véase en este mismo catálogo, Rodríguez Ruiz, 17-47.

23 Esteban Llorente, 1987, transcribe el documento conservado en Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2-33/1. Entre corchetes a parecen las palabras tachadas en el documento original, según la transcripción.

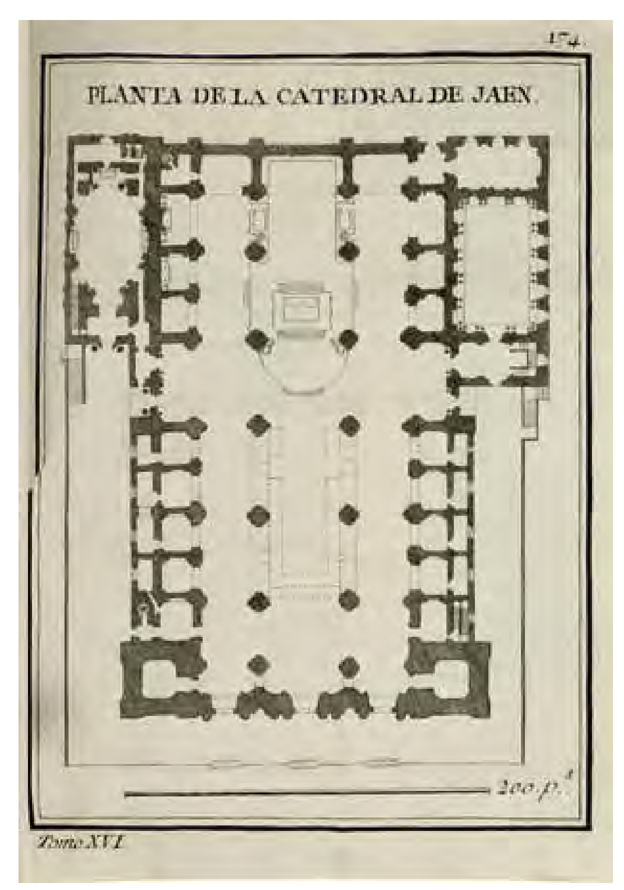
24 Véase en este mismo catálogo, Galera Andreu, 370-376.

25 Véase en este mismo catálogo Marías, 91-115.

26 Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/14/45/22. Véase Rodríguez Ruiz 2009e.

27 Sambricio, 1985.

28 Rodríguez Ruiz, 2013e.



[il. 162] Ventura Rodríguez (dib), *Planta de la Catedral de Jaen*, grabado calcográfico, publicado en Antonio Ponz, *Viage por España…*, 1774, volumen XVI.



[il. 163] Ventura Rodríguez (dib), *Fachada del Sagrario de la Catedral de Jaen*, grabado calcográfico, publicado en Antonio Ponz, *Viage por España…*, 1774, volumen XVI.

sobrino Manuel Martín Rodríguez quien realizaría un álbum de trece dibujos para las obras de la catedral de Jaén en 1783 y sería quien finalizaría las obras del Sagrario a partir de 1792[28], fecha muy próxima a la publicación del volumen de Antonio Ponz.

Al comprobar la distancia entre este grabado aparecido en Ponz, treinta años después que los dibujos anteriormente citados, y siendo el volumen del *Viage* publicado seis años después del fallecimiento del arquitecto, el origen de esta idea para la fachada del Sagrario, tan distinta a los sucesivos dibujos e incluso a la fachada finalmente levantada (tan sólo apuntada y no concluida en su totalidad según el proyecto de Ventura Rodríguez), podría por su sencillez reflejar, como bien apunta Reese, una primera idea del proyecto pero, mas allá de razonamiento formal indiscutible sobre la posibilidad de tratarse de un primitivo diseño, cabe preguntarse acerca de la elección de este dibujo que destaca por lo alejado de la realidad construida para ilustrar el *Viage en España*, una obra que pretendía ser el mejor reflejo de "las cosas mas apreciables, y dignas de saberse", como rezaba su título.

Pero no sólo la imagen, sino incluso la descripción que en el texto realiza Ponz de la fachada como si ante ella se encontrara, siguiendo en su descripción las mismas líneas del dibujo:

"Ya eran muchos años que se trataba de hacer un Sagrario, ó Capilla de la Comunión, y por fin se ha llevado á efecto , habiendo sido el Arquitecto D. Ventura Rodríguez , quien pensó la obra con gusto y grandiosidad, como





[il. 164] J. Laurent&Cía., *Fachada de la catedral de Jaen* y detalle con el Sagrario, h. 1860-70. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

correspondía al gran edificio de la Iglesia, alqual está arrimada por el lado que mira al norte. Tiene un Pórtico con quatro columnas corintias colosales, y frontispicio triangular, con sus dos torres á los lados, y cimborio en medio. En lo interior es de figura oval, adornada con suntuosidad y gusto en el orden. Se echarán menos en esta obra, quando esté del todo concluida, ornatos de pintura; y Dios quiera que las obras de escultura que se hacen, ó están resueltas, correspondan á la belleza y corrección de la arquitectura"[29].

La rotundidad de Ponz en su descripción del Sagrario, nos lleva a buscar en las imágenes reales más antiguas conservadas de esta capilla para cerciorarnos acerca de su estructura **[il. 164]**. La imagen que realizaría, en torno a 1860-70, la firma Laurent&Cía. constata que su levantamiento siguió el modelo de los dibujos de la Biblioteca Nacional y del álbum de la Catedral, sin el "frontispicio triangular" y las "dos torres a los lados" que Ponz aseguraba podían contemplarse.

El interesado y directo control que los arquitectos ejercieron sobre el uso de las imágenes de sus proyectos como vehículo y propaganda de su trabajo y más teniendo en cuenta que la obra de Ponz fue un empeño que implicaba al propio Carlos III junto a la estrechísima relación entre el autor y Ventura Rodríguez, hacen que tanto la propuesta para fachada del Sagrario como la descripción aparecida en el tomo XVI del *Viage* nos plantee varias cuestiones ante la disparidad de propuestas. De considerarlo como un primer dibujo de Ventura Rodríguez, ¿fue el propio arquitecto quien entregó a Ponz antes de fallecer esta propuesta como si de un "arrepentimiento" respecto a lo dibujado o levantado se tratase?.

Como ha señalado Rodríguez Ruiz[30], en este proyecto Ventura logró conciliar dos modelos referenciados en sus dibujos, El Escorial y el proyecto barroco romano para San Bernardo que estaba realizando en ese mismo

momento. Sin duda el grabado publicado en Ponz se acercaría a los proyectos que el propio Ventura desarrollaría en la década de 1780 durante sus últimos años vinculado al Consejo de Castilla, de las iglesias almerienses de planta centralizada a la propia catedral de Pamplona.

La implicación de Ventura en este proyecto en el que quiso según sus propias palabras "dejar una memoria mía en una de las más dignas catedrales de nuestra España"[31] y calificada por el propio Ponz como "de lo muy magnífico que puede verse en materia de arquitectura dentro y fuera del Reyno"[32], sin duda, incrementan las dudas acerca de las verdaderas intenciones para mostrar este dibujo en fechas tan tardías para ilustrar la fachada del Sagrario de Jaén para una obra tan importante para nuestro arquitecto. Sabemos que Ventura rehízo y repensó muchos de sus proyectos importantes para adaptarlos y ofrecer las mejores soluciones arquitectónicas por lo que no sería de extrañar que fuera éste dibujo no una primera, sino una última propuesta con la que el arquitecto se hubiera sentido más identificado con el paso del tiempo.

Pero junto a la posibilidad de que se tratara de un primitivo diseño, por otro lado debe tenerse en cuenta que el dibujo se aleja de la mano de don Ventura y si fuera de su sobrino Manuel Martín realizado un año antes del comienzo de las obras, también podría considerarse como una propuesta propia en la que Martín ofrecería su propio proyecto para Sagrario de la Catedral de Jaén.

La trascendencia de la obra de Ponz fue larga en el tiempo, siendo un claro referente en otras obras publicadas casi coetáneamente e inmediatamente en el tiempo como las de José Cornide, Bernardo Espinalt y García o Isidoro Bosarte, llegando su larga estela hasta el célebre *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (Madrid, 1846-1850), de Pascual Madoz.

29 Ponz, 1791, Carta Cuarta, 191.
30 Rodríguez Ruiz 2009e, 115.
31 Véase en este mismo catálogo Galera Andreu, 370-376.
32 Ponz, 1791, Carta Cuarta, 178.

V

Los años finales.
Una arquitectura académica

Piezas expuestas



[cat. 126] Charles Joseph Flipart (atribuido), *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez,* h. 1780, óleo sobre lienzo, 275X197 cm. Madrid, Colección Enrique Ruspoli, conde de Bañares.



[cat. 127] Francisco de Goya, *El infante don Luis Antonio de Borbón,* 1783, óleo sobre lienzo, 49 x 40 cm., Madrid, Colección Ruspoli.



[cat. 128] Luis Paret y Alcázar, *Autorretrato en el estudio,* 1776, óleo sobre lienzo, 39,8 x 31,8 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, 7701.



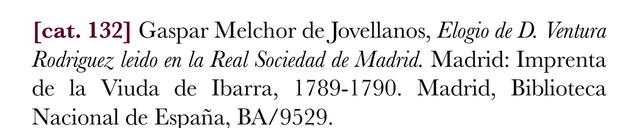
[cat. 129] Francisco de Goya, *Autorretrato ante su caballete,* 1790-1795, óleo sobre lienzo, 40 x 27 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Inv. 1166.



[cat. 130] Francisco de Goya, *La familia del infante don Luis de Borbón,* copia de época, óleo sobre lienzo, 83x110 cm. Madrid, Colección Luis Ruspoli.



[cat. 131] Francisco de Goya, *Retrato de Jovellanos, con el arenal de San Lorenzo al fondo,* 1780-1782, óleo sobre lienzo, 185 x 110 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE2839.



PRÓLOGO.

Si D. Ventura Rodriguez hubiera logrado en vida, como otros hombres insignes, el aprecio que se debia á su mérito, su elogio no tendria tanto ayre de apología, y á lo ménos careceria de este, que sin duda se mirará como el mayor de sus defectos. Pero precisados á hacerle justicia despues de su muerte, hemos querido mas bien exponernos á los tiros de la crítica que no al riesgo de dexar entrada á la envi-

[cat. 132] Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de D. Ventura Rodriguez leido en la Real Sociedad de Madrid.* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1789-1790. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/9529.

237

CAPITULO XIV.

D. VENTURA RODRIGUEZ.

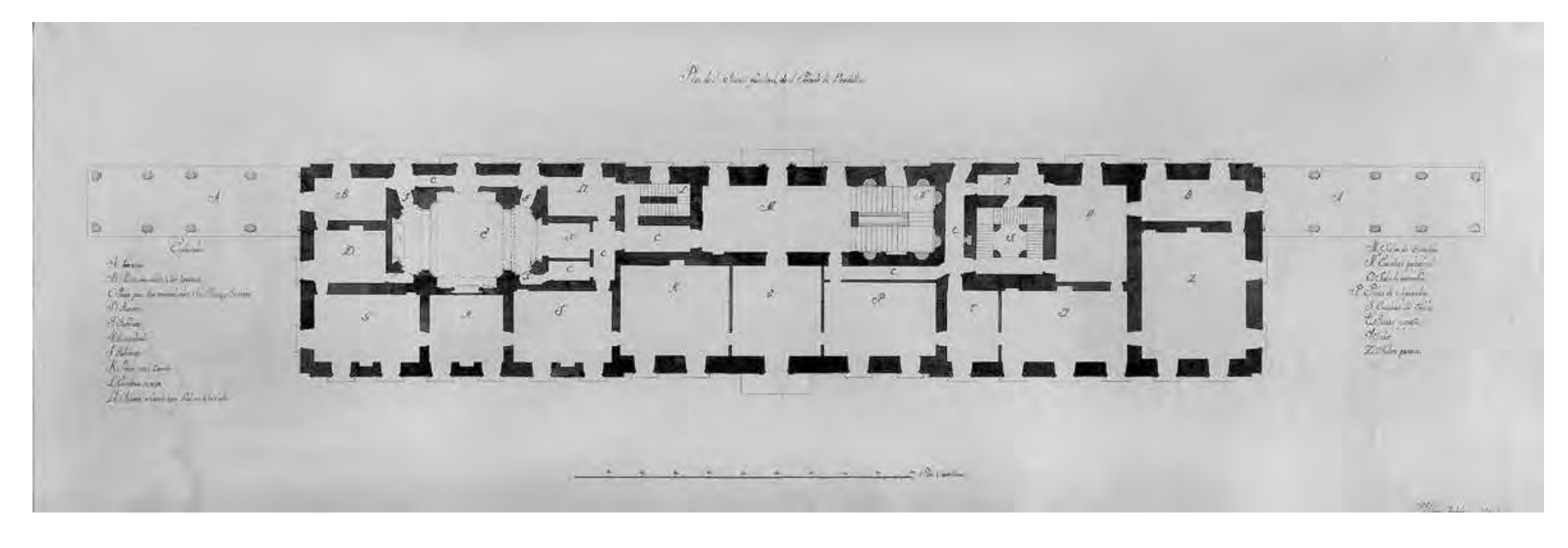
Ademas de cuanto se dijo de este célebre arquitecto en la Junta ordinaria de la real Academia de S. Fernando el dia 4 de diciembre de 1785, en la gaceta de Madrid de 9 del propio mes y año, en la Junta general de la Academia de S. Cárlos de Valencia, celebrada en 9 de octubre de 1786, en la general de la de S. Fernando en 14 de julio de 1787, y sobre todo en la Sociedad de Madrid el dia 19 de enero de 1788 con tanta erudicion como eloquencia, queda y quedará siempre que decir del restaurador de la arquitectura en España. Motivo poderoso para detenernos mucho mas en este capítulo, que en todos los restantes del Apéndice; especialmente en la narracion de las infinitas obras que ideó y delineó, sin la satisfaccion de verlas todas construidas. Esto solo nos da una prueba de su resignacion, de su incansable estudio y laboriosidad, y sobre todo de su gran saber, inteligencia y fecundidad en todos los generos de arquitectura.

Nació en Ciempozuelos el dia 14 de julio de 1717: sus padres D. Antonio Rodriguez y Doña Gerónima Tizon, que observaban en su hijo una decidida inclinacion al diseño, le pusieron á delinear con el ingeniero D. Estéban Marchand, que dirigia en Aranjuez las obras reales. Allí copió y estudió las trazas que Juan de Herrera habia hecho para aquel palacio, y sobre tan buenos principios siguió su carrera, sin haberse separado jamás de ellos. Despues de haber fallecido Marchand el año de 1733, permaneció Rodriguez en Aranjuez delineando las obras que trazaban y dirigian Galuci y Bonavía, hasta la venida de Juvara á Madrid, quien habiendo visto algunos diseños de Rodriguez, le llamó para que fuese su delineador. Delineó entonces varios planes del palacio real que trazaba Juvara para construir en Madrid; y le ayudó en la ejecucion del modelo del mismo palacio. Estando en esta operacion murió Juvara, y Don Ventura quedó solo desempeñándola.

[cat. 133] Eugenio Llaguno y Amírola y Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustin Cean-Bermudez,* Vol. IV. Madrid: Imprenta Real, 1829. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1523 V. 4.



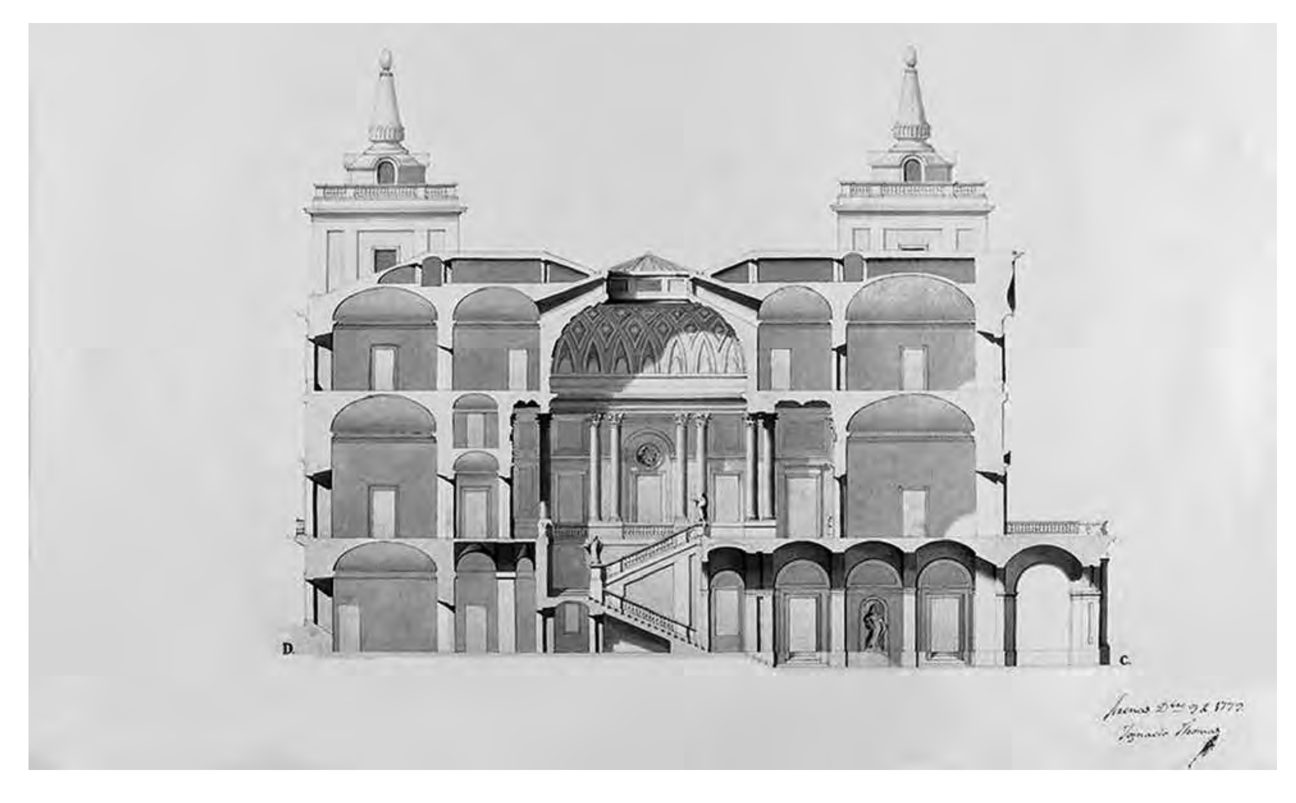
[cat. 134] Ventura Rodríguez, *Fachada del Palacio de Boadilla del Monte,* h. 1763, copia de Alfonso Rodríguez (h. 1763-64), dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 557 x 1390 mm. Madrid, Colección Enrique Ruspoli, conde de Bañares.



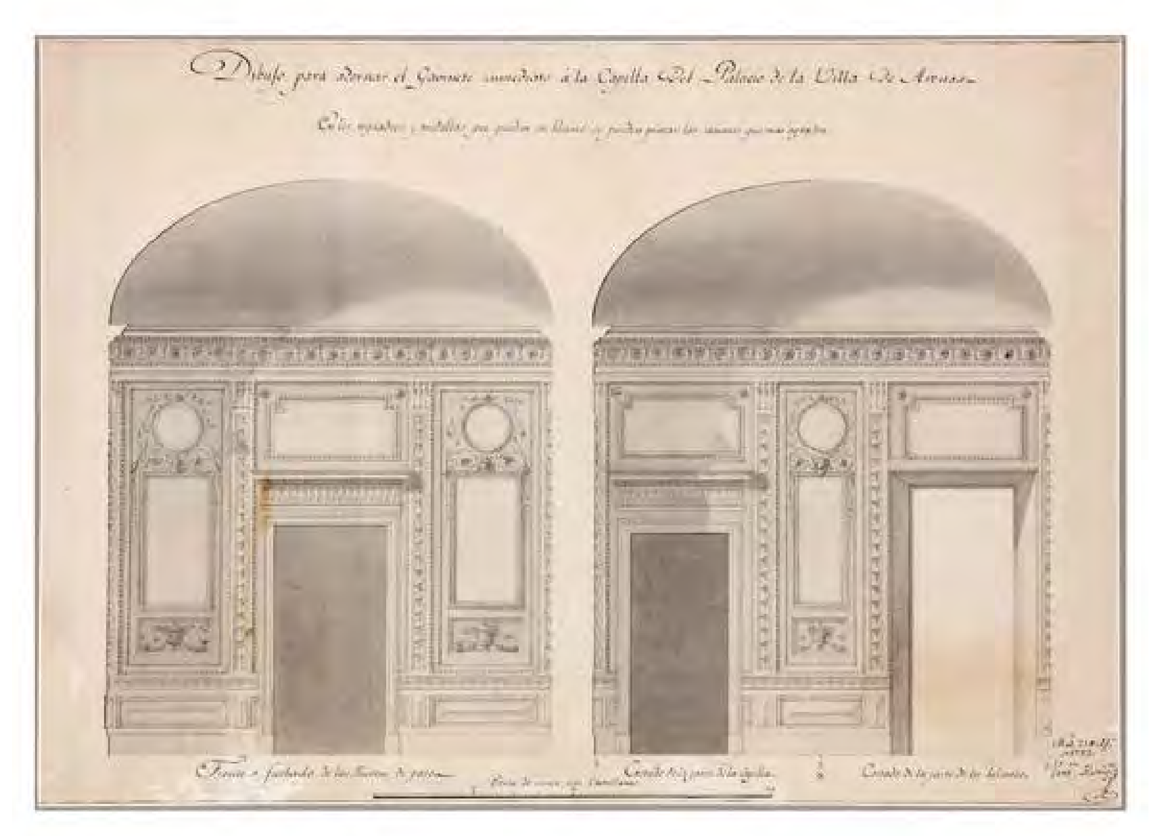
[cat. 135] Ventura Rodríguez, *Planta del piso principal del Palacio de Boadilla del Monte*, h. 1763, copia de Alfonso Rodríguez (h.1763-64), dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 513 x 1355 mm. Madrid, Colección Enrique Ruspoli, conde de Bañares.



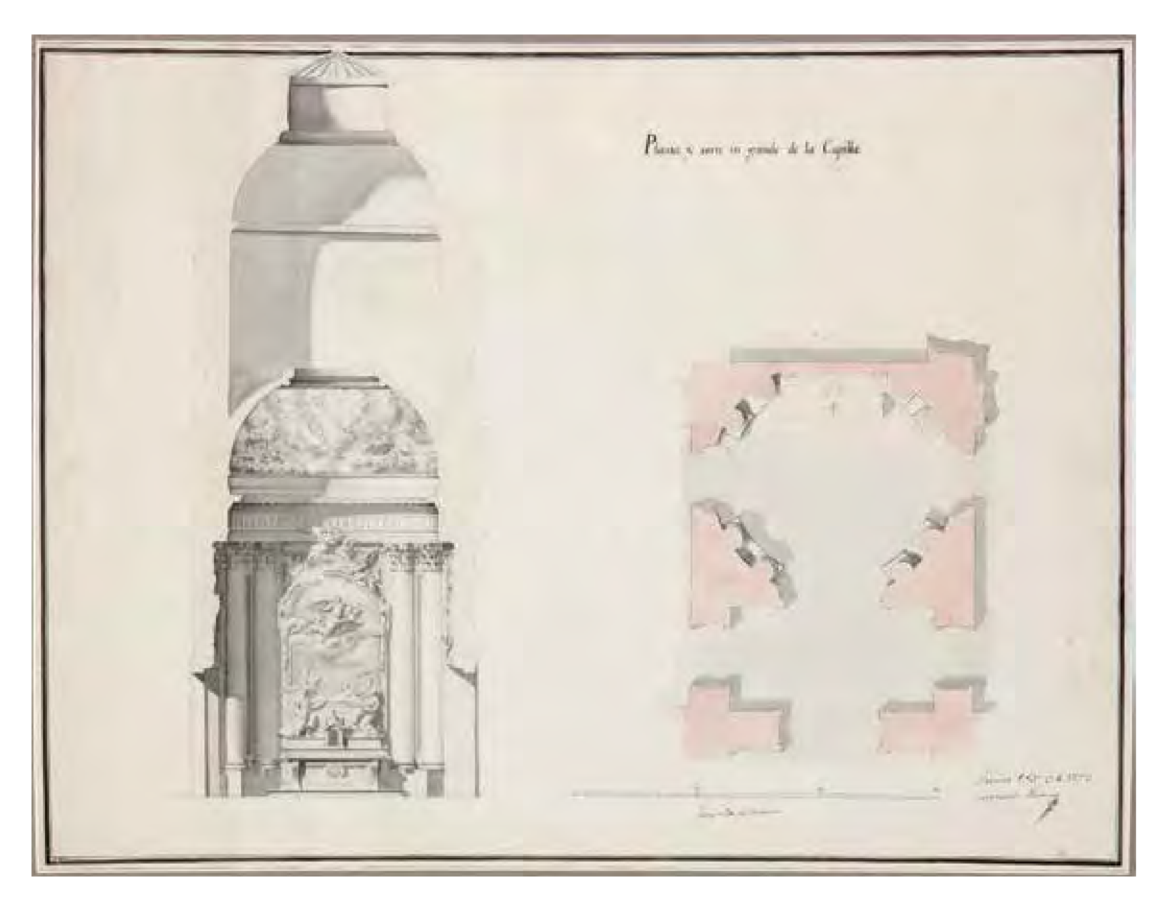
[cat. 136] Ventura Rodríguez, *Fachada del Palacio de Arenas de San Pedro (Ávila)*, h. 1778, copia de Ignacio Thomas (1779), dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 713 x 830 mm. Madrid, Colección Enrique Ruspoli, conde de Bañares.



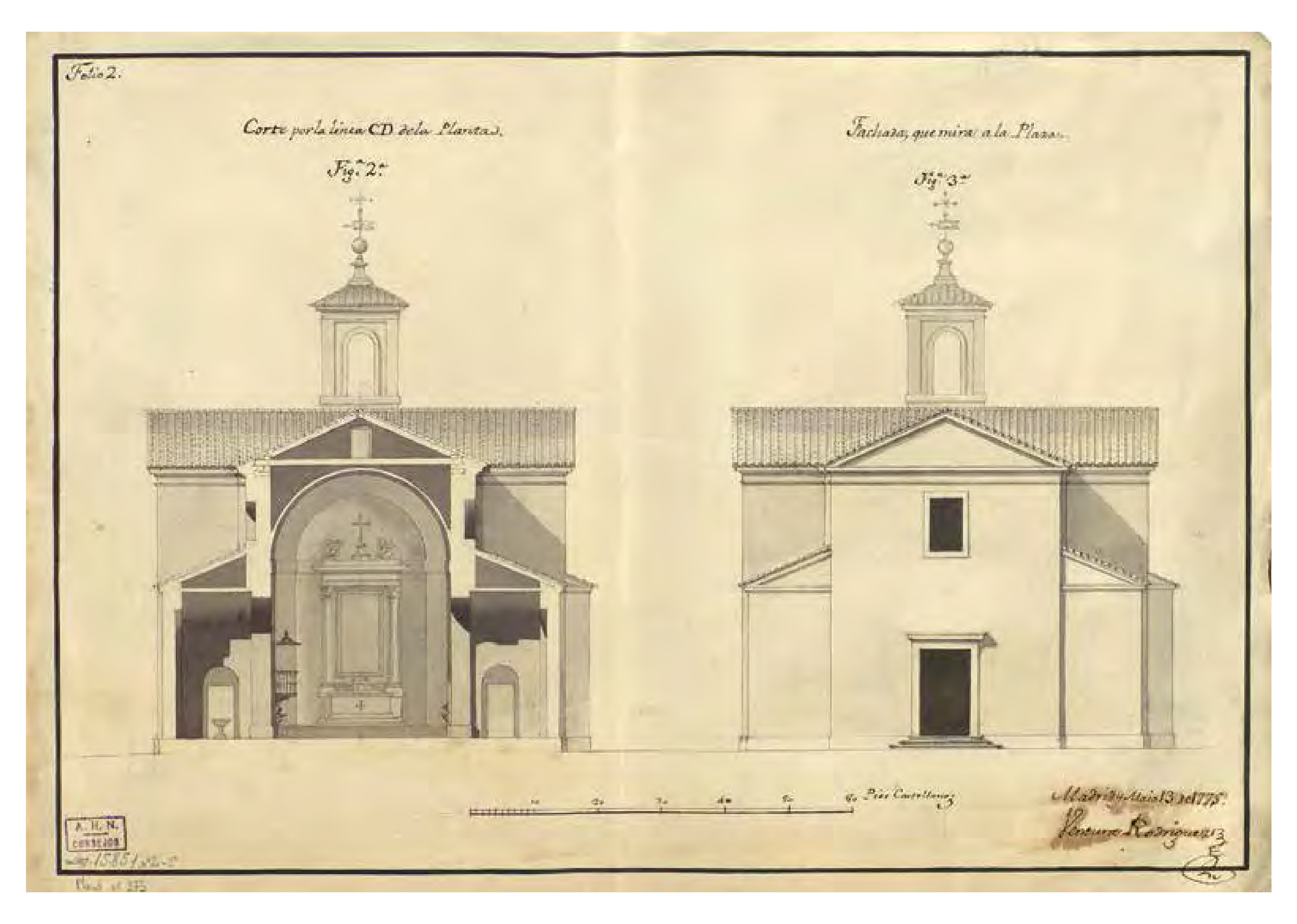
[cat. 137] Ventura Rodríguez, *Sección del Palacio de Arenas de San Pedro (Ávila)*, h. 1778, copia de Ignacio Thomas (1779), dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises, 710 x 830 mm. Madrid, Colección Enrique Ruspoli, conde de Bañares.



[cat. 138] Ventura Rodríguez, *Alzado del gabinete contiguo a la Capilla del Palacio del Infante Don Luis de Borbón en Arenas de San Pedro* (Ávila), 1783, tinta y aguada sobre papel verjurado. 498 x 703 mm. Madrid, Colección particular (En memoria del arquitecto Vicente Patón).



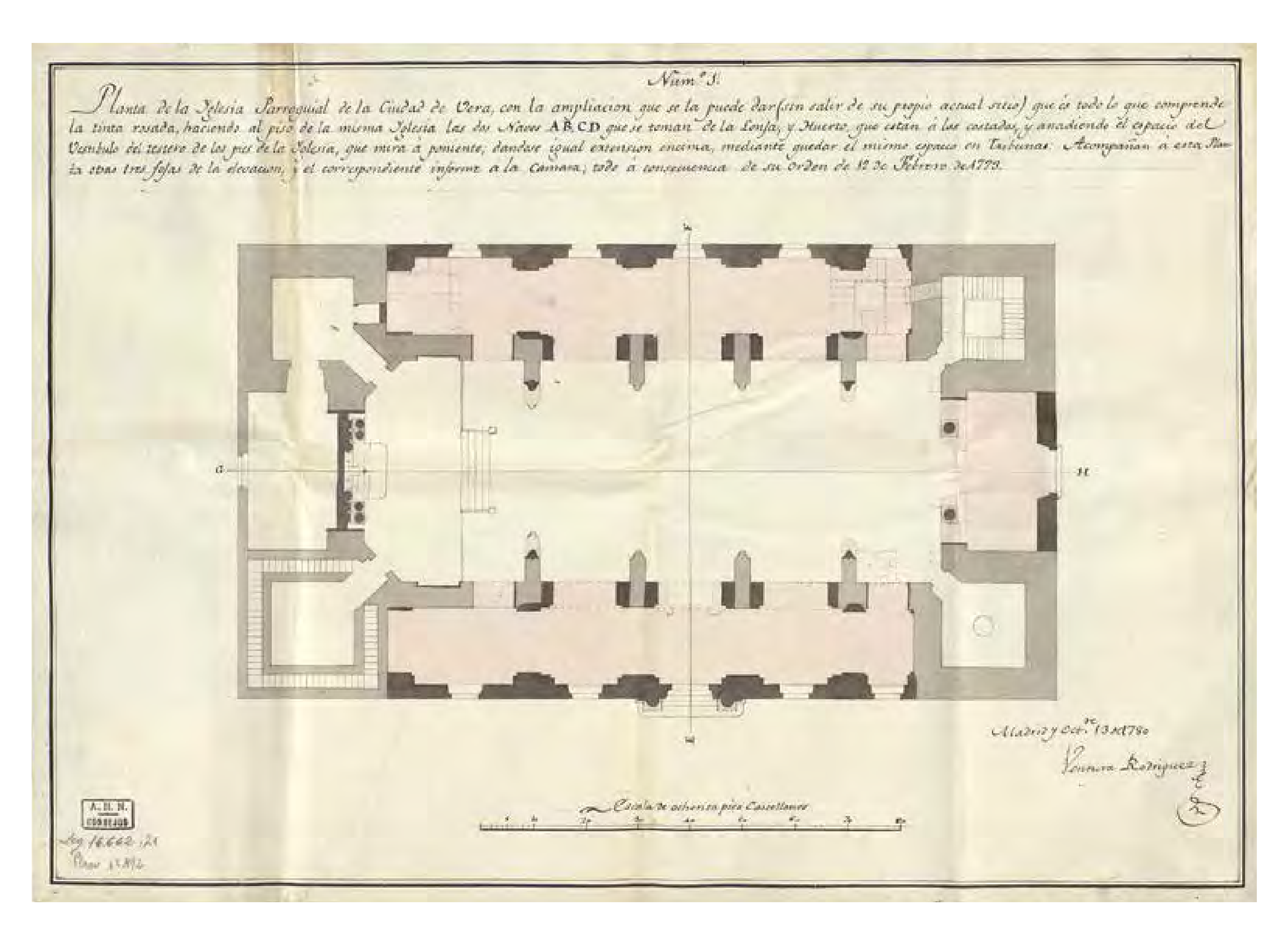
[cat. 139] Ignacio Thomas, *Planta y sección de la capilla del Palacio del Infante don Luis en Arenas de San Pedro (Ávila)*, 1779, tinta y aguadas sobre papel verjurado, 464 x 608 mm. Madrid, Colección particular Madrid (En memoria del arquitecto Vicente Patón).



[cat. 140] Ventura Rodríguez, *Iglesia de Alhabia. Almería, Sección y alzado de la fachada,* 1775, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas de colores, 442 x 335 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 273.



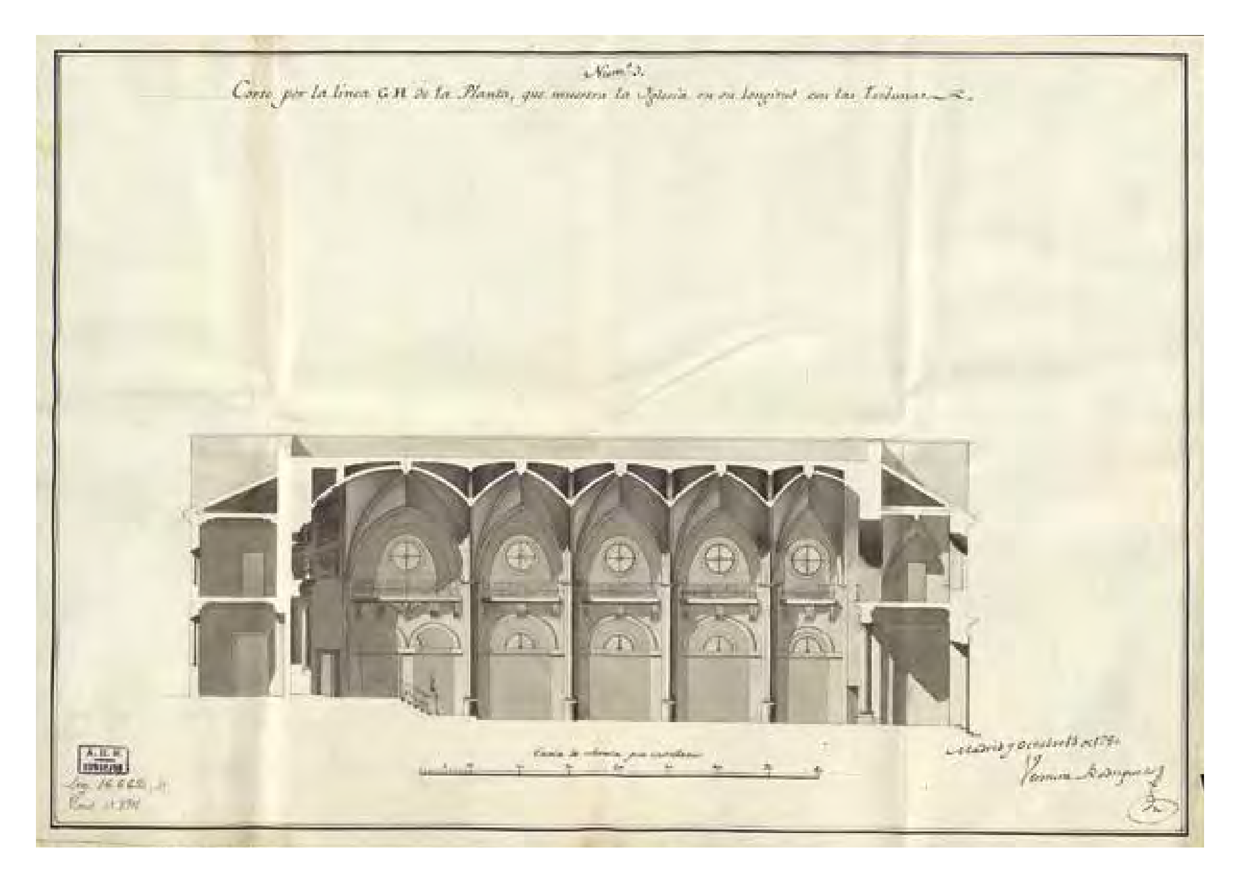
[cat. 141] Ventura Rodríguez, *Iglesia de san Sebastián, parroquia de la ciudad de Almería,* 1779, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas de colores, 790 x 365 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 234.



[cat. 142] Ventura Rodríguez, *Iglesia Parroquial de Vera, Almería. Planta,* 1780, dibujo sobre papel verjurado, tinta y aguadas de colores, 525 x 370 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 892.



[cat. 143] Ventura Rodríguez, *Iglesia Parroquial de Vera, Almería. Sección transversal,* 1780, dibujo, tinta y aguadas de colores, 527 x 368 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 893.



[cat. 144] Ventura Rodríguez, *Iglesia Parroquial de Vera, Almería. Sección longitudinal,* 1780, dibujo, tinta y aguadas de colores, 527 x 368 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 894.



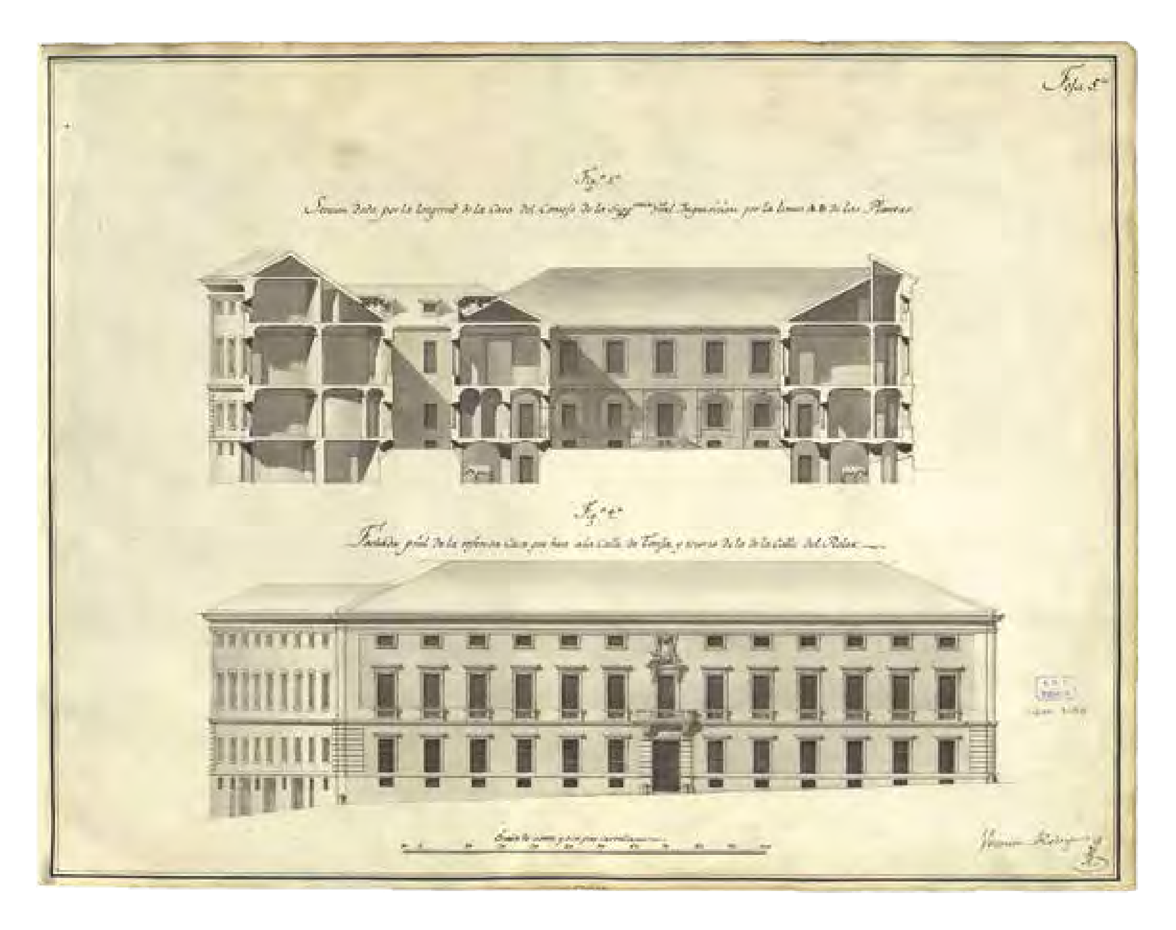
[cat. 145] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la fachada de la Catedral de Pamplona. Alzado y planta,* 1783, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguada gris y carmín, 985 x 675 mm. Pamplona, Museo Diocesano de la Catedral de Pamplona.



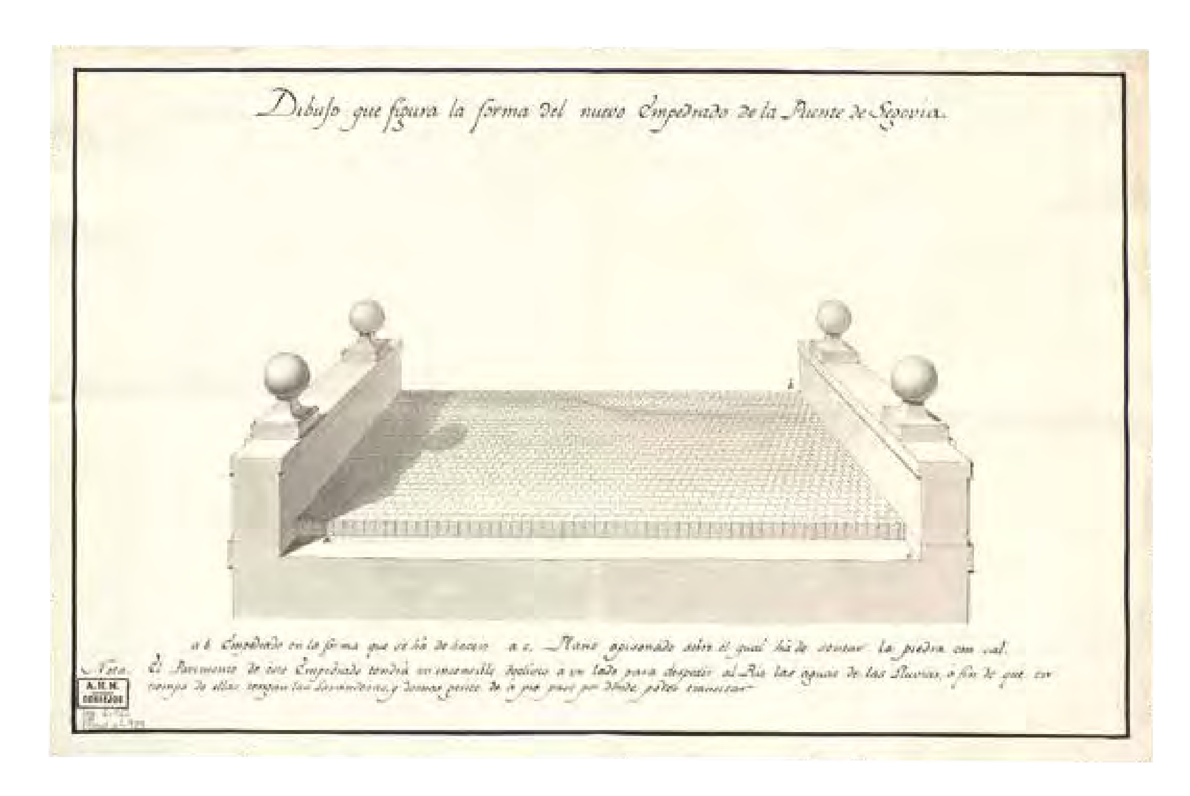
[cat. 146] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Iglesia de La Orotava (Tenerife). Alzado de la fachada principal y Sección transversal,* 1784, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguada gris, 464 x 634 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 403.



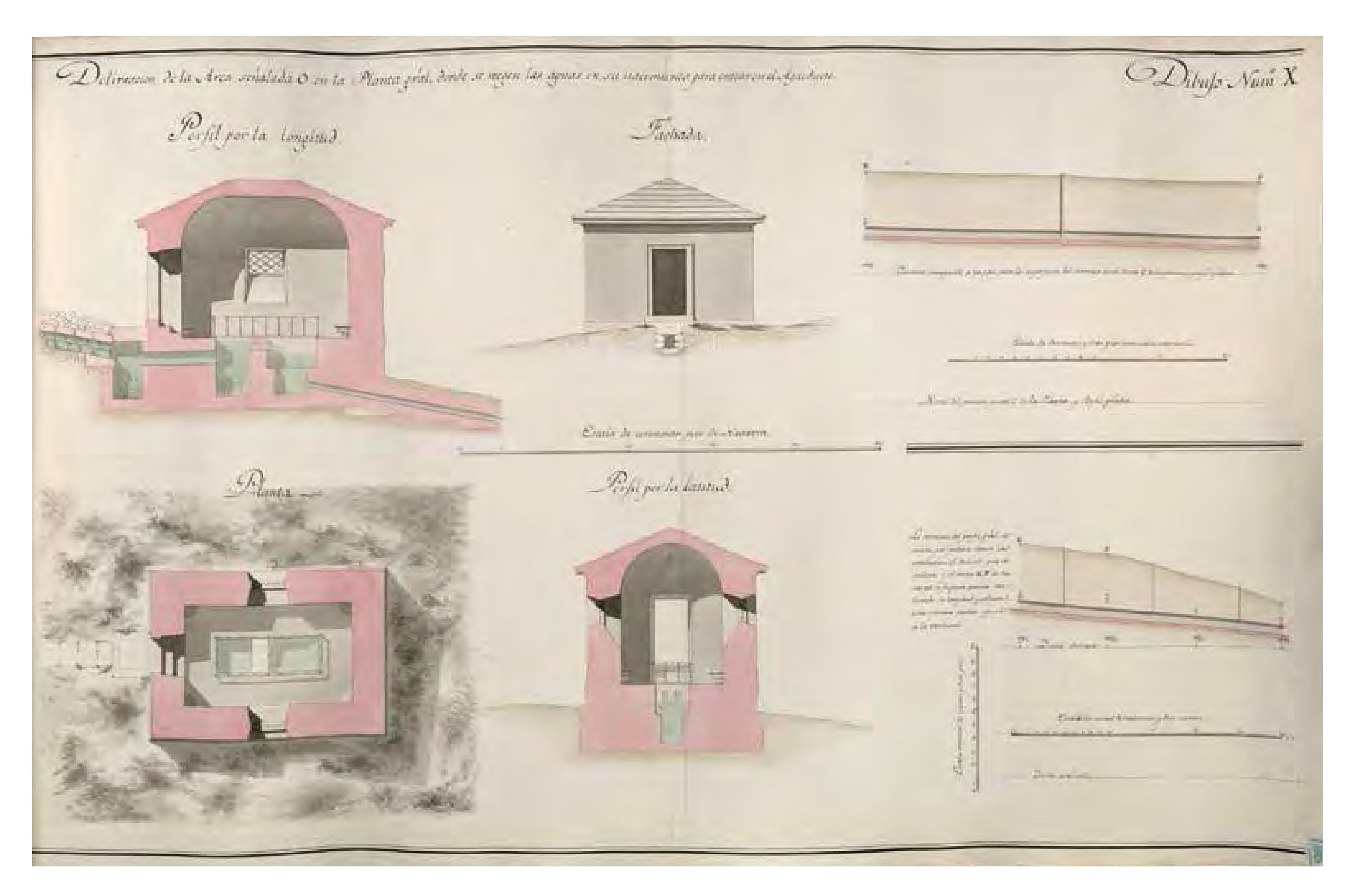
[cat. 147] Ventura Rodríguez, *Proyecto para la Iglesia de La Orotava (Tenerife). Sección longitudinal,* 1784, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguada gris, 463 x 634 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, MPD 404.



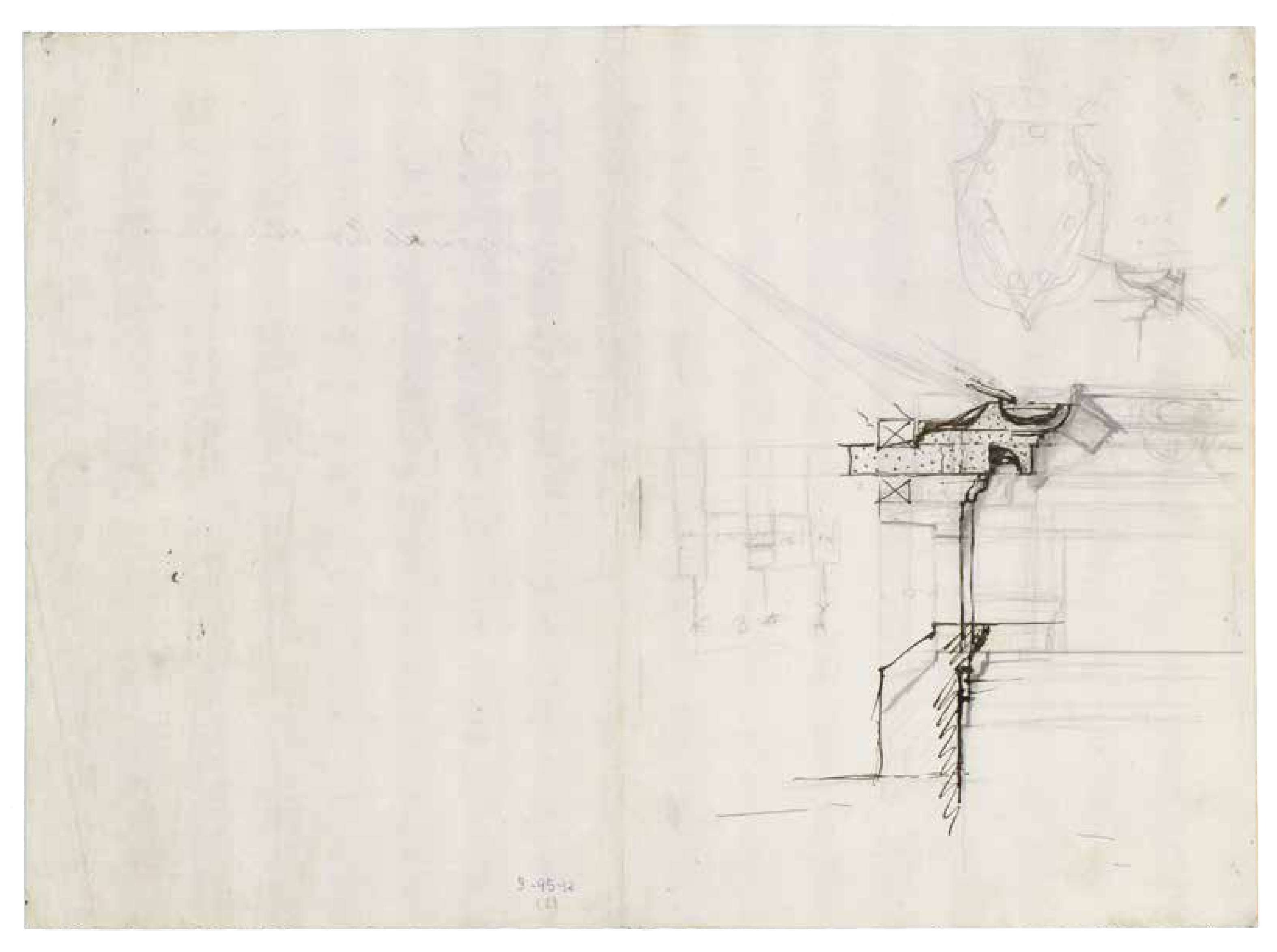
[cat. 148] Ventura Rodríguez, *Dibujos correspondientes al proyecto de Ventura Rodríguez para el palacio de la Inquisición,* 1782, dibujo, tinta y aguadas de colores, 680x495 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Leg. 1450.



[cat. 149] Ventura Rodríguez, *Dibujo del nuevo empedrado del Puente de Segovia,* 1779, dibujo, tinta y aguadas de colores, 490 x 317 mm. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Consejos, 979.



[cat. 150] Ventura Rodríguez, *Acueducto de Noaín,* 1782, dibujo, tinta y aguadas de colores. Pamplona, Archivo Municipal, MPD-49.



[cat. 151] Ventura Rodríguez, *Croquis de la Casa de la carnicería por la calle Imperial de Madrid,* 1785, dibujo sobre papel verjurado, lápiz, pluma, tinta negra y aguadas grises 631x442 mm. Madrid, Archivo de Villa, S 3-95-12.

Anexo documental

Thomas F. Reese

Enumeración cronológica de obras de Ventura Rodríguez

Las obras se enumeran cronológicamente basándonos en las fechas de apertura de cada expediente, en lugar de en las fechas que registraban las primeras intervenciones de Ventura Rodríguez para poder mostrar las duraciones que, en general, tardaban en resolverse las solicitudes en las oficinas del Consejo. La mayoría provienen de los registros de la Contaduría y Consejo y complementados con datos de otras fuentes. Se indican las referencias documentadas a las intervenciones de Ventura Rodríguez insertando "VR" seguido de las fechas relevantes citadas en la documentación. Los expedientes procedentes de *Dibujos cuyos trabajos se me están debiendo por las partes, como constará de los mismos expedientes*[76] se indican con un asterisco: "VR*". En el caso de sus discípulos, se ha insertado "DLM" para Domingo Lois de Monteagudo, "JAM" para Juan Antonio Munar, "MMV" para Manuel Machuca Vargas y "MMR" para Manuel Martín Rodríguez.

TABLA 1

Obra	Fecha	Signatura
Casas capitulares de Salamanca[1]	1750	AHN, Consejos 174-5
Ayuntamiento y cárcel de Soria	1751	AHN, Consejos 177-3
Ayuntamiento y obras públicas de Chinchilla	1754 1763 1764	AHN, Consejos 205-3 AHN, Consejos 347-8 AHN, Consejos 367-6
Casas consistoriales de Badajoz	1754	AHN, Consejos 208-3
Casas capitulares de la catedral de Segovia	1755	AHN, Consejos 211-1
Obras públicas de Jerez	1758	AHN, Consejos 243-12
Alhóndiga y escuelas de niños de Villanueva de Duero	1759	AHN, Consejos 249-5
Puente y embocinado de la plaza nueva de Granada	1763	AHN, Consejos 331-1
Reedificación de solares de Medina del Campo	1763	AHN, Consejos 350-11
Hospicio de Salamanca	1763	AHN, Consejos 352
Cuarteles de Santiago	1763	AHN, Consejos 341-342

TABLA 2

Obra	Fecha	Signatura
el hospicio de Cuenca	16 agosto 1765	AHN, Consejos, 384-1, 2249-10
Puente del río Jarama en Loeches-Vicalbaro	1765	AHN, Consejos, 387-8
Enfermería de cómicos de Madrid	1765	AHN, Consejos, 392-1
Reparación de las casas de ayuntamiento y archivo de Vivero	18 enero 1765, 1768, antecedentes: 15 febrero 1758 9 noviembre 1761 13 junio 1762	AHN, Consejos, Libro 2682 AHN, Consejos, 432-16
Ayuntamiento y cárcel de Villafranca [Badajoz]	23 febrero 1765 14 agosto 1769 13 octubre 1769 19 enero 1774	AHN, Consejos, 630 AHN, Consejos, Libro 1857
Ayuntamiento y casa de la gobernación de Villanueva de los Infantes	abril 1765	AHN, Consejos, 433-9
Obras de cárcel en La Coruña	1 mayo 1765, 1771, antecedentes: 7 abril 1758	AHN, Consejos, 507-10 y 585-3 AHN, Consejos, Libro 2682

1 AHN, Consejos, 4015-24.
2 Se han mantenido las firmas utilizadas en el Libro de matrícula, pero están abreviadas. Por ejemplo: "Autos hechos en el Consejo de denuncia de la obra y casas capitulares de la Plaza Mayor de Salamanca entre la misma ciudad y diferentes interesados.". Para este caso, no se encon*tró en el legajo.*

Obra	Fecha	Signatura
Casas consistoriales, cárcel, y carnicerías de Cuenca	8 mayo 1765 1 abril 1769 13 septiembre 1775 6 julio 1779	AHN, Consejos, 400-3
Planos para la carnicería y ayuntamiento de Don Fadrique	17 agosto 1765	AHN, Consejos, 27142

TABLA 3

Obra	Fecha	Signatura
Casas capitulares y cárcel en Puerto Santa María	1766, antecedentes: 7 agosto 1757	AHN, Consejos, Libro 2682 AHN, Consejos, 409-1 y 914
Construcción de casas de ayuntamiento, cárceles, y habitaciones para los corregidores y alcaldes de Soria	20 marzo 1766 VR 9 octubre 1773, 21 octubre 1773 VR; antecedentes: 23 enero 1751, 24 enero 1757 30 noviembre 1761 11 octubre 1763	AHN, Consejos, Libro 1857 AHN, Consejos, 177-3
Construcción de ayuntamiento, cárcel pública, y graneros del pósito de Moguer [Huelva]	abril 1766	AHN, Consejos, 444-5
Reparación de casas consistoriales de Chinchilla	23 julio 1766, anteced-entes: 15 febrero 1758 9 noviembre 1761	AHN, Consejos, 367-6
Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía	3 diciembre 1766 VR 26 mayo 1767 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259-61 Reese, 1975a, I, 213-14, II y 313-14
Ayuntamiento de La Coruña	6 noviembre 1767 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259 Reese, 1976a, I, 213-14, II,313-14 Vigo Trasancos, 2007, 148-53
Teatro de comedias de La Coruña	1768	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Teatro de comedias en Murcia	1768	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Dotación de los pobres de las cárceles de Sevilla	1768	AHN, Consejos, Libro 2682 AHN, Consejos, 433-1
Construcción de cuarteles para alojar la tropa que se ha repartido en la villa de Rueda	1768 VR, 16 marzo 1776	AHN, Consejos, Libro 1858 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Iglesia y cúpula del hospicio de Oviedo	15 marzo 1768, 20 mayo 1781 VR?	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 258 Reese, 1976a, II, 357-62
Construcción de ayuntamiento, cárcel, peso real, carnicería de Haro	16 septiembre 1768 VR 25 septiembre 1769 VR 17 julio 1769 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 301-308
Teatro de comedias de Sevilla	22 septiembre 1768 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Ayuntamiento de Betanzos	28 noviembre 1768 VR 30 enero 1778 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 260 Reese, 1976a, 1, 213-14 y II, 313-14

Obra	Fecha	Signatura
Construcción de archivo para la Chancillería de Granada	13 junio 1769, 24 marzo 1779 VR, antecedentes agosto 1754	AHN, Consejos, 773-19
Hospicio de Gerona[2]	28 agosto 1769 VR? o 20 mayo 1781 VR?	AHN, Consejos, 490-2 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 258
Casas consistoriales, cárcel, y carnicerías de la villa de los Villares	1770 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259 Reese, 1976a y II, 313-14
Construcción de cárcel para el lugar de Santa Cruz [Tenerife]	1770	AHN, Consejos, Libro 2682 AHN, Consejos, 478-9
Plaza y ayuntamiento de Ávila	4 septiembre 1770 VR* 26 agosto 1773 VR* 22 octubre 1773	AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259-61 Reese, 1976a, 1, 213-14 y II, 313-14
Establecimiento de una carnicería para la tropa en La Coruña	1771	AHN, Consejos, Libro 2682 AHN, Consejos, 498-9
Ensanche y reparación de la Real Audiencia de Sevilla	1771 9 agosto 1775 16 mayo 1795	AHN, Consejos, 818-9
Selección del sitio para colocar el archivo de la audiencia de Covarrubias y Burgos	6 marzo 1771, antecedentes: 15 febrero 1758	AHN, Consejos, Libro 2682 AHN, Consejos, 400-2 y 637-11
Hospicio de Sigüenza	23 mayo 1771 31 diciembre 1771 noviembre 1773 VR	AHN, Consejos, 598
Puente de piedra sobre el rio Ayuda cerca de Pariza	1772	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Construcción de cárcel, casas de ayuntamiento y lavadero en Bes	1772	AHN, Consejos, Libro 2682 AHN, Consejos, 553-10

TABLA 4

Obra	Fecha	Signatura
Real cárcel en la ciudad de Burgos	7 diciembre 1772 10 septiembre 1773 VR 15 diciembre 1773 19 diciembre 1775	AHN, Consejos, Libro 1857 Reese, 1976a, I, 213-14; II, 313-14
Baños minerales de las Caldas en San Juan de Priorio en Asturias	1773	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262-263
Obra para contener las avenidas del río en la ciudad de Cuenca	3 marzo 1773 22 octubre 1773	AHN, Consejos, Libro 1857
Ayuntamiento, "casa cuadra para el peso real, oficio de escribano, y sala de juzgado: separadas carnicerías, cárcel, habitación en ella para el alcalde, escuela de primeras letras, cuarto para el maestro y otros para el médico y para el preceptor de gramática" de Corral de Almaguer	3 noviembre 1773 VR 13 noviembre 1776 VR* 23 diciembre 1777 VR*	AHN, Consejos, Libro 1857 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 260 Reese, 1976a, II, 285
Ayuntamiento de Burgos	17 noviembre 1773 VR 24 diciembre 1779 VR 22 marzo 1783 VR	

3 Llaguno y Ceán también menciona la intervención de Rodríguez en la casa de misericordia de Gerona, sin fecha. Campomanes y Floridablanca publicó uno de los primeros informes importantes sobre hospicios y en particular sobre el de Gerona el 28 de agosto de 1769 y la Real Sociedad Económica Matritense publicó una reseña el 20 de mayo de 1781. Sobre la importancia de los hospicios, Reese, 1976a, II, 345-50.

Autos de la Ciudad de Palencia en orden del uso de la silla inmediata al [ilegible] de la Santa Iglesia con motivo de las discordias ocurridas entre en Intendente y Corregidor en el palco del Coliseo de Comedias	14 octubre 1774	AHN, Consejos, Libro 1857
Reconstrucción de casas consistoriales en Bara del Rey	13 diciembre 1774 7 junio 1777 VR	AHN, Consejos, 28678-11
Obra	Fecha	Signatura
Teatro de comedias de Palencia	1775 VR 7 febrero 1787 MMR	AHN, Consejos, Libro 1859 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Fuente pública en la villa de Atienza	1775	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 263
Baños minerales de Trillo	1775	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 263
Permiso para celebrar unas fiestas de toros, con . . Un plan para la construcción de una plaza en la ciudad de mérida	31 mayo 1775 13 marzo 1778	AHN, Consejos, Libro 1857 AHN, Consejos, 952-5
Autos causados en virtud de Real Orden de S. M. Sobre la erección de un hospicio en la ciudad de Plasencia	14 septiembre 1775 VR 29 noviembre 1777 VR 4 enero 1786 [recogida con motivo del fallecimiento de Ventura Rodríguez]	AHN, Consejos, Libro 1858 AHN, Consejos, 1991-16
Construcción de la biblioteca y aulas de la universidad de Santiago de Compostela	27 septiembre 1775	AHN, Consejos, Libro 1857
Cuartel de infantería y reparación de calles en Isla de León	7 noviembre 1775 VR* 23 septiembre 1777 VR*	AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Autos causados en el Consejo sobre comprimiendo de la disposición testamentaria por los tocante a las obras pías que dejo fundados en Villafranca del Bierzo	8 noviembre 1775	AHN, Consejos, Libro 1857
Representación de comedias en el patio del ayuntamiento de Bilbao	22 diciembre 1775	AHN, Consejos, 646-6
Cuartel de caballería en Medina del Campo	1776 VR1776 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Casas consistoriales de Villalva del Alcor	28 junio 1776 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 260 Reese, 1976a, II, 313-14
Ayuntamiento, mesón, tienda de abacería de Mozoncillo	28 junio 1776 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259-61 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14
Ayuntamiento de Toro	14 agosto 1776 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 260 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14
Casa de consejo, cárcel, y carnicería de Aldea del Río	3 diciembre 1776 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 260 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14
Cárcel público de Puebla de Guzmán	13 abril 1776	AHN, Consejos, 674-8
Por haberlas arruinado las crecientes de los ríos en la villa de Miranda de Ebro	5 junio 1776	AHN, Consejos, Libro 1858
Expediente con motivo de la proposición que se hizo Dionisio de la Fuente para la construcción de una nueva Plaza de Toros en Navalcarnero	11 julio 1776	AHN, Consejos, Libro 1858
Necesidades del cárcel real de Cádiz	17 agosto 1775	AHN, Consejos, 932-7
Ayuntamiento de Burgohondo	21 marzo 1777, VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 260 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14

TABLA 5		
Obra	Fecha	Signatura
Permiso labrar un cuartel en la ciudad de Murcia	10 mayo 1777 VR 4 enero 1786 [recogida con motivo del fallecimiento de Ventura Rodríguez] 7 febrero 1787 MMR	AHN, Consejos, Libro 1858 y 1859
Casa mesón de la villa de Trijueque [Guadalajara]	15 julio 1777 VR* 14 mayo 1778 VR*	AHN, Consejos, 4015-24
Limpieza y embaldosado de calles en Cádiz a imitación de los que se ha practicado esta Corte	7 agosto 1777	AHN, Consejos, Libro 1858
Necesidad que hay de reparar la bóveda de la iglesia de la casa de Nuestra Señora de la Caridad de la villa de Illescas	16 agosto 1777	AHN, Consejos, Libro 1858
Hospicio de Olot	1778 VR	Reese, 1976a, I, 344-45
Cuartel para los Fusileros Guarda Bosques Reales in Aravaca	19 marzo 1778 VR* 24 marzo 1778 VR*	AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Sobre que su Ayuntamiento de Isla de León admita y apruebe un memorial dado por Tomas de Soto y don Francisco Címbrelo en que ofrecieron hacer varios reparos y obras como son casas consistoriales, cárcel, y otras	13 mayo 1778	AHN, Consejos, Libro 1887 AHN, Consejos, 4015-24
Ayuntamiento con cárcel, archivo, carnicería, y habitaciones para el médico y maestro de primeras letras de la villa de La Seca	9 julio 1778 VR* 20 septiembre 1784 VR*	AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 261 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14
Que se apruebe el acuerdo celebrado por el ayuntamiento de la ciudad de Cádiz sobre obra proyectada del ensanche y ampliación de la casa matadero	1 agosto 1778	AHN, Consejos, Libro 1858
Carretera en Oviedo	7 agosto 1778	AHN, Consejos, Libro 1858
Construcción de ayuntamiento, cárcel, carnicería, y demás oficinas de la villa de Miranda de Ebro	20 mayo 1778 VR 28 septiembre 1778 12 agosto 1775 VR	AHN, Consejos, Libro 1858 AHN, Consejos, 769-15 y 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 261
Plaza regular para Burgos	1779	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 261
Cárcel de Brihuega	1779 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14
Ayuntamiento y cárcel de Pravia [Asturias]	1 septiembre 1779 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 261 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14
Puente en Santa María	27 abril 1779 VR	AHN, Consejos, Libro 1858
Calles en Santiago de Compostela	19 mayo 1779 VR 15 septiembre 1781 VR	AHN, Consejos, Libro 1858
Teatro en Cádiz	18 junio 1779 VR	AHN, Consejos, Libro 1858
Caminos en Palencia	9 julio 1779 VR	AHN, Consejos, Libro 1858
Puentes de Guadalajara, Viveros, Torote, Camarmilla, Álcala y Arroyo de la Legua	14 julio 1779 VR* 20 septiembre 1779 VR*	AHN, Consejos, 4015-24
Puente de Brihuega	17 julio 1779 VR* 27 febrero 1779 VR*	AHN, Consejos, 4015-24
Matadero en Cádiz	17 julio 1779 VR	AHN, Consejos, Libro 1858
Archivo en Granada	17 julio 1779 VR	AHN, Consejos, Libro 1858

TABLA 6		
Obra	FECHA	SIGNATURA
Cárcel en Baza	3 julio 1779 ASF, antecedentes: 18 diciembre 1771	AHN, Consejos, 834-1
Ensanche de calles en Cádiz	15 julio 1779 ASF	AHN, Consejos, Libro 1858
Reparación de los tejados de la Cámara de Gracia y Justicia en la Casa de los Consejos de Madrid	23 octubre 1779 VR 11 febrero 1780 VR 29 marzo 1781 VR 18 julio 1781 VR	AHN, Consejos, Libro 1858 AHN, Consejos, 1288
Teatro en Vitoria	5 diciembre 1779 VR 7 febrero 1787 MMR	AHN, Consejos, Libro 1858 y 1859
Hospicio en Santiago de Compostela	17 febrero 1780 VR	AHN, Consejos, Libro 1858 AHN, Consejos 341 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259
Fachada de la catedral en Lugo	13 mayo 1780 VR	AHN, Consejos, Libro 1858
Reparación de la cárcel de Granada	9 octubre 1780 VR 12 mayo 1781	AHN, Consejos, Libro 1858 AHN, Consejos, 976-22
Fuentes en Salamanca	13 enero 1781 VR 7 febrero 1787 MMR	AHN, Consejos, Libro 1858 y 1859
Acueducto de Pamplona	21 agosto 1782 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 263
Limpieza de calles en Cádiz	19 julio 1782 VR	AHN, Consejos, Libro 1858
Casa de consejo, la escuela de primeras letras, la carnicería y matadero de Serrada [Valladolid]	12 abril 1783 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 261 Reese, 1976a, I, 213-14 y 2, 313-14
Casas consistoriales en Vitoria	26 mayo 1783 VR	AHN, Consejos, Libro 1859
Reparos de varios puentes, pontones, y calzadas en Medina de Rioseco	1 agosto 1783 VR 30 enero 1784 VR*	AHN, Consejos, Libro 1859 AHN, Consejos, 4015-24
Plaza en donde se hallan unidas todas las oficinas de pescadería, carnicería, tocinería, y otras en Puerto Real	12 agosto 1783 VR 1784	AHN, Consejos, Libro 1859 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 262
Sobre que no se construía en el sitio que se ha elegido por el Reverendo Obispo el lugar común para el Hospital de San Antonio Abad en León	26 agosto 1783 VR	AHN, Consejos, Libro 1859
Puente de la villa de Haro	12 septiembre 1783 VR* 24 abril 1784 VR*	AHN, Consejos, 4015-24
Ayuntamiento de Babilafuente	22 marzo 1784 VR*	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 261 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14
Reparar y componer los puentes de Torote y Viveros en Madrid	22 mayo 1784 VR 24 diciembre 1784 VR*	AHN, Consejos, Libro 1859 AHN, Consejos, 4015-24
Construcción de un puente en la villa de Villafranca del Bierzo	6 julio 1784 VR	AHN, Consejos, Libro 1859
Expediente formado en el Consejo en virtud de Real Orden de S. M. Y memoria de Don Pedro González Ortiz, arquitecto y vecino de la Ciudad de Valladolid sobre que se ponga a su cuidado la ejecución de las obras públicas que ocurran en las provincias de Valladolid y Palencia para que se ejecuten con solidez y menos costa	30 julio 1784 VR	AHN, Consejos, Libro 1859
Sobre erección de un hospicio en Santiago de Compostela	6 agosto 1784 VR 7 febrero 1787 MMR	AHN, Consejos, Libro 1859 AHN, Consejos, 342-5
Representación de Don Miguel Hermosilla, ingeniero ordinario, hecha a S. M., sobre que se suspendiese la obra de la iglesia catedral de Canarias	2 diciembre 1784 VR	AHN, Consejos, Libro 1859
Carnicería de Madrid	15 julio 1785 VR	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259-61 Reese, 1976a, I, 213-14 y II, 313-14

TABLA 7		
Obra	Fecha	Signatura
Reparos de la iglesia parroquial de San Gil de Granada	19 enero 1771	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203-205
Reparos que necesita la iglesia colegiata de Santa Fe	23 marzo 1771 30 abril 1771 VR 3 septiembre 1772 VR 6 febrero 1773 23 mayo 1776 23 abril 1776 6 febrero 1777 9 octubre 1777 VR DLM, 6 julio 1778 DLM 10 enero 1782 VR DLM, 9 diciembre 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203-205 AHN, Consejos, Patronato, 15826-4 y 17092 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 251 Reese, 1976a, I, 241-47 y II, 363-65
Iglesia de Berja [Granada]	19 agosto 1771 13 agosto 1772 VR 8 junio 1774, 23 mayo 1776	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203 y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15741-1, 15723-1 y 15863-5
Tabernáculo, púlpito, y retablo colateral de la nueva iglesia de Berja	10 septiembre 1771 VR* 20 septiembre 1784 VR* 1 diciembre 1784, VR	AHN, Consejos, 4015-24 AHN, Consejos, Patronato, Libros 203 y 206 AHN, Consejos, Patronato, 15863-5
Real Hospital de Villa de Madrigal	12 diciembre 1771, 17 junio 1773 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 203 AHN, Consejos, Patronato, 15863-5 y 15863-5
Patronatos de las iglesias de Santa María de Larrabezúa y la parroquia de Zaldúa or Zaldívar [Vizcaya]	1 de abril de 1772 14 de Agosto 1773, 1776, 1777 VR	
[iglesia Larrabezua; torre y retablos Zaldúa]	1784 VR, 1806	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259-61 Reese, 1976a, I, 275-81, 342-43
Reparos de la parroquial de San Lorenzo de Zaratamo [Calahorra]	16 mayo 1772 5 febrero 1774 22 noviembre 1782	
Reparar la iglesia de Colmenara [Granada]	6 junio 1772	AHN, Consejos, Patronato, Libro 203
Colegio de Doncellas Nobles en Toledo	14 junio 1772 23 agosto 1775 VR 6 febrero 1776	AHN, Consejos, Patronato, Libro 203 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 258 Reese, 1976a, II, 340-41
Madrid: plan de los Santos Lugares de Jerusalén y las obras necesarias (¿) con los planos de Ventura Rodríguez	15 de junio de 1772 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 203
Retablos de San Salvador de Brañalonga [Asturias]	27 agosto 1772, 12 marzo 1779	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Capilla de Palafox de Burgo de Osma	20 octubre 1772 VR 8 marzo 1773 JV	AHN, Consejos, 572-17
Obra de la iglesia parroquial de Zurgena [Almería]	1773 VR, 1789 MMR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15545-15

Obra	Fecha	Signatura
Iglesia parroquial de Gádor [Almería]	1773, 22 febrero 1775, 11 febrero 1780 VR 9 septiembre 1780 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203, 205, y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15552-1 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, II, 355-56
Iglesia de Olula del Río [Almería]	1772, 12 febrero 1773 VR*, 23 mayo 1780, 29 abril 1780 VR* 1 diciembre 1780 VR	AHN, Consejos, 4015-24 AHN, Consejos, Patronato, Libros 205 y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15541-1 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 265
Reparos de la iglesia parroquial de Santiago en Granada	6 marzo 1773	AHN, Consejos, Patronato, Libro 203
Iglesia de Benahadux [Almería]	30 marzo 1773 VR, 3 junio 1783 VR, 24 octubre 1783 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203, 205 y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15541-1 y 15542-1 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254-55 Reese, 1976a, I, 371
Ampliación iglesia parroquial de Urrácal [Almería]	9 enero 1773 VR 3 junio 1773 VR 27 julio 1773 DLM 1 marzo 1774 DLM 23 agosto 1774 7 septiembre 1774, 1791 ASF	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203 y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15541-4
Fachada de la catedral de Toledo	18 febrero 1773 VR	Reese, 1976a, I, 251-52 y II, 368-69
Iglesias de San Sebastián de Almería	12 diciembre 1773 3 noviembre 1779 VR 10 febrero 1780 VR 30 junio 1780 9 septiembre 1780 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203, 205 y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15541-6 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, II, 354-55
Iglesia de Gamiz [Vizcaya]	11 enero 1774 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 203
Iglesia de Alavia [Alhavia] en la Taha de Marchena [Granada]	11 febrero 1774 9 marzo 1774 VR* 13 mayo 1775 VR* 9 mayo 1777 VR 13 enero 1778 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203 y 204 AHN, Consejos, Patronato, 15851-2 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 253 Reese, 1976a, I, 265 y II 2, 343-44
Iglesia de Algarinejo [Granada]	11 mayo 1774 15 diciembre 1778 VR* 7 mayo 1779 VR* 22 junio 1779 VR 19 noviembre 1779 VR 1 septiembre 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203 y 205 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 265
Ampliación de las iglesias de Gérgal, Vacares, y Velefique [Almería]	7 junio 1774 23 mayo 1782 8 abril 1785 JAM 25 enero 1786 MMV	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203, 205, y 2733. AHN, Consejos, Patronato, 15543-1 y 15545-2

Obra	Fecha	Signatura
Nueva iglesia de Vélez de Benandalla [Granada]	22 agosto 1774 19 diciembre 1776 VR 13 enero 1779	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203, 204, 205 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 253 Reese, 1976a, I, 265
Parroquia de Loja [Granada]	1 de febrero 1775 9 febrero 1776 LDM	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 253
Iglesia parroquial de La Orotava	10 de mayo 1775 14 mayo 1777 VR 10 febrero 1784 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203 y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15760-1 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 255; Reese, 1976a, I, 265
Retablo de la parroquia de Plasencia	2 de diciembre 1775 10 de junio de 1777 23 octubre 1780 VR 25 julio 1782 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 204 y 205
Iglesia parroquial de Ubrique [Granada]	2 de diciembre 1775 VR 8 noviembre 1777 29 junio 1779 9 noviembre 1781 6 diciembre 1781 VR 27 febrero 1782 VR 31 marzo 1782 VR* 29 marzo 1783 VR* 2 mayo 1783 VR 4 marzo 1784 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 205 y 2733 AHN, Consejos, Patronato, 15940-1 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 371-72
Hospital mayor de Almería	19 diciembre 1775 MMV 4 mayo 1776 30 septiembre 1776 VR* 7 diciembre 1776 VR* 11 diciembre 1776 VR, MMV	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204 AHN, Consejos, 4015-24
Iglesia de Guijo de Jarandillo [Plasencia]	19 diciembre 1775 VR 11 mayo 1776 VR	AHN, Consejos, 29126-5 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 253 Reese, 1976a, I, 265

TABLA 8

Obra	Fecha	Signatura
iglesia y torre de Villarramiel de Campos [Palencia]	2 febrero 1776 22 julio 1776 26 septiembre 1777 23 julio 1778 1 agosto 1778 VR 1780 VR 24 diciembre 1781 VR* 20 abril 1782 VR 9 octubre 1782 17 febrero 1785 VR* 18 mayo 1785 VR*	AHN, Consejos, 4015-24 y 29238-3 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 265 y II, 357-61

Obra	Fecha	Signatura
Iglesia de Cájar [Granada]	17 abril 1776 23 diciembre 1776, 1780 VR 12 marzo 1781 VR 15 diciembre 1781, 28 enero 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libros 204 y 205 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 265
Iglesia de Talara [Granada]	12 junio 1776 23 agosto 1776 VR* 2 octubre 1783 VR*	AHN, Consejos, Patronato, Libros 204 y 205 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 265
Real Casa de Caridad de Toledo	15 junio 1776	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Casas arzobispales de Toledo	26 junio 1776	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Iglesia de Lorca [Murcia]	10 julio 1776	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Órgano de la catedral de Málaga	13 agosto 1776 12 marzo 1777 22 mayo 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Reparos en Iglesias de Genalguacil, Manilba, Nerja, El Burgo, y Trigiliana [Málaga]	13 agosto 1776 4 noviembre 1776 23 diciembre 1777 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204 AHN, Consejos, Patronato, 15939-9 y 15858
Real Hospital de San Lázaro de Málaga	23 agosto 1776 VR* 29 octubre 1776 VR 4 febrero 1777 8 junio 1777 VR 8 octubre 1781 VR 30 junio 1783 VR 12 diciembre 1783 VR* 29 diciembre 1783 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libros 204 y 205 AHN, Consejos, Patronato, 15857-9 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259
Capilla de Señores Reyes Nuevos de Toledo	4 noviembre 1776, 1777 11 marzo 1778 VR 12 enero 1779 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 250, 256-57
Covadonga [asturias]	8 enero 1777 6 diciembre 1777 23 diciembre 1777 VR 27 febrero 1779 VR 1 febrero 1780 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204 AHN, Consejos, 711 Llaguno y Ceán, 1829, IV, 151 Reese, 1976a, I, 265 Reese, 1977
Iglesia de Álora [Málaga]	5 febrero 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Iglesia parroquial de Pulianas [Granada]	27 febrero 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Sacristía de la ermita de Nuestra Señora de Andicona en Berriz [Vizcaya]	22 mayo 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Iglesia de Alomartes [Granada]	25 junio 1777 24 noviembre 1778 26 octubre 1779 DLM 9 noviembre 1779 2 mayo 1781	AHN, Consejos, Patronato, Libros 204 y 205 Torres Pérez, 1996
Casas y oficinas para el "beneficio" del Seminario Conciliar en Pamplona	7 julio 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204

Obra	Fecha	Signatura
Iglesia de Arenas del Rey [Granada]	1 agosto 1777 10 septiembre 1777 VR 22 enero 1787 MMR 11 julio 1792 MMR	AHN, Consejos, Patronato, 15863-7
Órgano para la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo en Granada	18 agosto 1777, 23 diciembre	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Hospital de San Lázaro en sitio de las Olletas en Málaga	11 septiembre 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Despoblados en el arzobispado de Toledo	22 agosto 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Iglesia de Iznalloz [Granada]	septiembre 1777 VR* 17 enero 1780 VR* 10 febrero 1780 VR 14 agosto 1780 VR 3 agosto 1782 20 septiembre 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 265
Obras que necesita la iglesia de Alhendín [Granada]	11 septiembre 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Fachada de la Iglesia de Orce [Guadix]	10 noviembre 1777, 6 julio 1778	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Ensanche y reparo de la iglesia de Alcalá del Valle [Málaga]	19 diciembre 1777 VR 16 marzo 1780 1 diciembre 1780	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205 AHN, Consejos, Patrona-to,15939-9
Obras en Santa Isabel de Granada	22 diciembre 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Ampliación de la iglesia del lugar de Nijar [Almería]	19 de mayo 1778 VR 8 junio 1779 22 junio 1779 VR 1786	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204 AHN, Consejos, Patronato, 15545-10 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 253 Reese, 1976a, I, 265 y II, 344
Conclusión de la anteiglesia de Gorliz [Calahorra]	23 mayo 1778	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Obras en Hospital de San Lázaro de Lugo	16 junio 1778	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Hospital de la Caridad de Loja [Granada]	27 junio 1778	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Reparos del edificio del que fue colegio de la extinguida Compañía en Salamanca	1 julio 1778	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Hospitales en el arzobispado de Granada	14 agosto 1778	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Reparar colegial de Maldonado (¿)	29 octubre 1778	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Parroquia de Chiclana [Cádiz]	2 diciembre 1778 7 abril 1780 23 noviembre 1784 8 abril 1785	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Establecimiento de un hospital en Vélez Blanco [Almería]	1779, 9 mayo 1783 30 abril 1790	AHN, Consejos, Patronato, Libro 2733. AHN, Consejos, Patronato, 15544-6

Obra	Fecha	Signatura
Ornamentos de parroquia de Santa Ana en Granada	25 enero 1779 7 septiembre 1779	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Ermita de San Sebastián en Vélez Málaga	1 febrero, 1779	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Enterramiento en nueva iglesia de Nivar	8 junio 1779 22 junio 1779 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 204
Iglesia de Laroya [Almería]	13 octubre 1779	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Nueva iglesia del el lugar de Purchil [Granada]	20 octubre 1779	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Ornamentos iglesia de San Andrés en Granada	20 octubre 1779 31 enero 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Nueva iglesia de la villa de Montefrío [Granada]	4 noviembre 1779 22 mayo 1781 20 febrero 1784 12 diciembre 1785 ASF	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Reparo iglesia colegial de Santa María del Campo de Ribadeo [Lugo]	21 enero 1780 10 noviembre 1785 ASF 4 octubre 1787 MMV, antecedentes: 1767, 1768, 1777	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205 AHN, Consejos, 796-3
Iglesia de Macharavia [Almería]	28 abril 1780	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205. AHN, Consejos, Patronato, 15939-9
Iglesia de la nueva población de Roquetas [Almería]	11 mayo 1780 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Ampliación de la iglesia del lugar de Maracena [Granada]	31 agosto 1780 2 mayo 1781	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Nuevo monumento para la iglesia de Santiago en Bilbao	9 septiembre 1780 2 mayo 1781	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Adornos para la iglesia parroquial de San Luis en Granada	13 septiembre 1780 5 abril 1781 27 octubre 1781 DLM 10 julio 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205 AHN, Consejos, Patronato, 15858
Iglesia magistral de San Justo y Pastor de Alcalá	31 octubre 1780 29 noviembre 1780	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Iglesia de Vera [Almería]	1 diciembre 1780 VR	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254

TABLA 9

Obra	Fecha	Signatura
nuevas iglesias en el barrio de Alcutar de Berchules y el lugar de Picena [Alpujarras, Granada]	26 enero 1781 VR* 14 diciembre 1782 VR* 4 febrero 1783 VR	AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254 Reese, 1976a, I, 265, 368
Reedificación de la iglesia de Cerecinos [León]	30 enero 1781	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Reedificación de la iglesia del sito de Santiago el Verde [Toledo]	20 febrero 1781	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205

Obra	Fecha	Signatura
Obra de la parroquial de San Juan en Baza	11 agosto 1781	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Reedificación de las iglesias de San Salvador de Villanueva del Campo y de Villamelendro [León]	9 abril 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Iglesia de Molvizar	8 julio 1782 VR 14 enero 1783 DLM 12 mayo 1783 VR 16 abril 1784 VR 11 mayo 1787 ASF	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205 AHN, Consejos, Patronato, 15859 AHN, Consejos, 4015-24 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254; Reese, 1976a, I, 265
Ensanche del Colegio de San Ambrosio en Valladolid	8 junio 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Reparación de la sacristía e iglesia de las Corchuelas [Plasencia]	4 junio 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Casa de niños de la Providencia en Málaga	28 junio 1782	Llaguno y Ceán, 1829, 4, 259
Retablo de altar mayor de la parroquia de Santa María la Mayor de Antequera	19 agosto 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Cementerio de Villarramiel de Campos	9 octubre 1782 VR 5 febrero 1783 VR 11 abril 1783 18 mayo 1785 VR	AHN, Consejos, Patronato, 29238-3 Llaguno y Ceán, 1829, 4, 254
Enfermería con oficinas para el Real Hospital de Santiago	29 octubre 1782	AHN, Consejos, Patronato, Libros 203 y 205
Ruina de la iglesia parroquial de Cobdar [Almería]	22 enero 1783, 1786	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205 AHN, Consejos, Patronato, 15545-9
Fachada de la catedral de Pamplona	16 noviembre 1781 12 septiembre 1782 VR 1783 VR	Reese, 1976a, I, 254-55 y II, 370-73
Reparación de escuelas públicas de León	23 enero 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Obras en la iglesia parroquial de Pozal de Gallinas [Salamanca]	12 marzo, 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Ornamentos y alhajas para las iglesias parroquiales de Granada	24 marzo 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Construcción de nueva iglesia en San Esteban de Nogales [Astorga]	19 septiembre 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Nuevas parroquias el Amayas y Labros [Sigüenza]	4 diciembre 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Nueva iglesia en la villa de Bodoluy	23 diciembre 1783	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Reparo de la iglesia parroquial de Santa María de la Atalaya de Bermejo [Vizcaya]	11 febrero 1784 3 octubre 1785	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Casa episcopal de Palencia	18 febrero 1784	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Obras en la iglesia de Villafranca de Montes de Oca	7 mayo 1784	AHN, Consejos, Patronato, Libro 205
Ornamentos para la iglesia parroquial de Fijola [Almería]	4 septiembre 1784 13 noviembre 1784	AHN, Consejos, Patronato, Libro 206
Obra del templo de la parroquial de Cantoría [Almería]	13 noviembre 1784	AHN, Consejos, Patronato, Libro 206
Nueva parroquia de San Miguel de Carballada	1 diciembre 1784	AHN, Consejos, Patronato, Libro 206

Bibliografía

Delfín Rodríguez Ruiz y Helena Pérez Gallardo (eds.)

Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura, con el nombre de S. Fernando...: celebrose el día 13 del mes de Junio de 1752, siendo su Protector Joseph de Carvajal y Lancáster (1752). Madrid: En casa de Antonio Marín.

Aguado Guardiola, Enrique y Muñoz Sancho, Ángel M. (2009). "Nuevas aportaciones a la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII: Juan Fita". En *Artigrama* 24, 413-442.

Agulló Cobo, Mercedes (1983). "Notas sobre la construcción de San Francisco el Grande". En Fernández Alba, Antonio (ed.). *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 80-87.

Alborg, Juan Luis (1989). *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos.

Alburquerque-García, Luis (2011). "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género". En *Revista de literatura*, 73, 145, 15-34.

Allo Manero, María Adelaida y Cerrillo Rubio, María Inmaculada (1986). *El palacio Abacial de Alfaro: Una aportación al estudio de Ventura Rodríguez en La Rioja*. En *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985.* Logroño: Universidad de La Rioja, Colegio Universitario de la Rioja, 3, 255-282.

Alonso Martín, Juan José y Mairal Domínguez, María del Mar (2004). "Plano inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio Real nuevo de Madrid". En *Reales Sitios*, 161, 2-23.

Alonso Romero, Jesús (1997). *Barroco y neoclásico en el Burgo de Osma*. Soria: E.S. de Turismo Alfonso X.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1990). "Del pasado al presente: sobre el cambio de concepto de imitación en el siglo XVIII español". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1), 219-245.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2004). "Nación e Historia literaria a mediados del siglo XVIII en España". En Romero Tobar, Leonardo (ed.). *Historia literaria/Historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 101-114.

Álvarez Barrientos, Joaquín y Herrero, Concha (eds.) (2002). *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Álvarez Junco, José (2005). *Mater dolorosa*. *La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

Álvarez y Baena, José Antonio (1786). *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España.* Madrid: Antonio de Sancha.

Amicis, Roca de y Varagnoli, Claudio (2015). *Alla moderna: antiche chiese e rifacimenti barocchi.* Roma: Artemide Edizioni.

Anderson, Barbara (1990). "Foreword". En *The Religious Architecture of New Mexico* by George Kubler. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Andrés Ordáx, Salvador y Rivera Blanco, Javier (1992). *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio Mayor de Santa Cruz (1491-1991).* Valladolid: Instituto Español de Arquitectura.

Andrés, Juan (1791-1793). *Cartas Familiares*. 5 tomos. Madrid: Sancha.

Andura Varela, Fernanda (1983). "Álbum de dibujos del proyecto para el sagrario de la catedral de Jaén". En Fernández Alba, Antonio (ed.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 63-65.

Anón Feliú, Carmen, Castroviejo, Santiago y Fernández Alba, Antonio (1983). *Real Jardín Botánico de Madrid, Pabellón de Invernáculos (Noticias de una restitución histórica)*. Madrid: Real Jardín Botánico.

Ansón Navarro, Arturo y Boloqui Larraya, Belén (1991). "Zaragoza Barroca". En Fatás Cabezas, Gonzalo (coord.). *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento, 249-327.

Antinori, Aloisio (ed.) (2012). *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*. Roma: Quasar.

Aramburu de la Cruz, Manuel Vicente (1766). *Historia chronologica de la Santa... Capilla de Nuestra Señora del Pilar*. Zaragoza: Imprenta del Rey.

Arbaiza Soler, Silvia (2003). "Inventario de dibujos de arquitectura de los siglos XVIII y XIX (IV)". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 96-97, 141-175.

Arce, José Alonso de (1735). *Dificultades vencidas y curso natural en que se dan reglas especulativas y prácticas para la limpieza y asseo de las calles de esta corte*. Madrid: Francisco Abad.

Arco Moya, Juan del (2007). "La planta de la Catedral de Jaén de Juan de Aranda". En *Códice*, 20, 37-44.

Arco Moya, Juan del y Chiquero Gutiérrez, A. Eduardo (2007). "La planta de la Catedral de Jaén de Alfonso Castillo de Monturque". En *Códice*, 26, 11-24.

Ariza López, Íñigo (2005). "El colegio de Santa Victoria". En Huerta, Salvador (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid-Cádiz: Juan de Herrera-SedHC-Arquitectos de Cádiz, 67-75.

Arnaiz, José Manuel (1999). "Sobre Goya y algunos pintores de su entorno". En *Anuario*

del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 11, 263-288.

Aróstegui, Clemente (1752). *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Real Academia de San Fernando.

Arroyo Martín, Francisco (2014), "Los retablos de la Iglesia de San Nicasio". Consultable en (https://elartedelahistoria.wordpress.com/2014/09/16/los-retablos-de-la-iglesia-de-san-nicasio-de-leganes/).

Artaria, Ferdinando (1823). *Il Duomo di Milano, ossia, Descrizione storico-critica di questo insigne tempio e degli oggetti d'arte che lo adornano. Corredata di 65 tavole*. Milán: Presso F. Artaria.

Ashby, Thomas (1927). "Alessandro Specchi". En *Town Planning Review*, XII, 237-248.

Aubenas, Sylvie (2004). *Des photographes pour l'Empereur: les albums de Napoléon III*. París: Bibliothéque nationale de France.

Aullón de Haro, Pedro y García Gabaldón, Jesús (eds*.), Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017.

Aviler, André-Charles d' (1691). *Cours d'architecture*, *Explication des termes d'architecture*, 2 vols. París: Nicolas Langlois.

Aviler, André-Charles d' (1710). *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*. 2 vols. París: Jean Mariette.

Azcárate Luxán, Isabel (1999). "Dibujos de Ventura Rodríguez para la Catedral de Cuenca en la colección Rabaglio". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 88, 57-64.

Azcárate y Ristori, José María (1955). "Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona". En *Boletín de la Universidad Compostelana*, 63, 5-9.

Azcue Brea, Leticia (1992). "Protagonismo de los escultores Olivieri y Castro en los inicios de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 75, 371-388.

Azofra, Eduardo (2010). *La obra del arquitecto Juan de Sagarvinaga en la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

Bachelier y Choffard, Pierre Phillipe (1760). *Collections de Cul de Lampes et Fleurons Inventées et Dessinés Par Mr. Bachelier, Peintre du Roy, Tirée de la grande Edition in-folio des Fables de la Fontaine, et Gravés par P P: Choffard*. París: Viuda de Chereau.

Bahier-Porte, Christelle (2012). *Les écrivains de la Querelle De la polémique à la poétique (1687-1750).* Rouen: Publications de l'Université de Rouen.

Ballesteros, Francisco Antonio (1745). *Relación del fallecimiento, entierro y sumptuosas honras... que a la memoria... del Cardenal Molina y Oviedo, obispo de Málaga consagró el Consejo de Castilla*. Madrid: Imprenta de Antonio Sanz.

Balsalobre García, Juana María (1999). "Dibujos de Ventura Rodríguez para la Catedral de Cuenca en la colección Rabaglio". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 88, 57-64.

Bann, Stephen (2001). *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Haven, Londres: Yale University Press.

Barbeito, José María (2009). "Teodoro Ardemans, *Monte Parnaso*". En García Toraño, Isabel (ed.) y Rodríguez Ruiz, Delfín (Ed.) (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. [Tomo II], Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 15.

Barcia, Ángel M. de (1906). *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Barrier, Janine (2005). *Les architectes européens à Rome 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*. París: Monum/Éditions du patrimoine.

Barrio Moya, José Luis (1982). "Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca". En *Cuenca*, 19-20, 97-105.

Barrio Moya, José Luis (1983). "Las obras de don Ventura Rodríguez en Cuenca". En Fernández Alba, Antonio (ed.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 259-269.

Barrio Moya, José Luis (1985). "Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones". En *Estudios sobre Ventura Rodríguez*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 147-198.

Barrio Moya, José Luis (1988). "El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la Catedral de Cuenca". En *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, 106-115.

Barrio Moya, José Luis (1991). *Arquitectura barroca en Cuenca* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Barrio Moya, José Luis (1992). "El escultor genovés Pasquale Bocciardo y sus obras en el retablo mayor de la catedral de Cuenca". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 75, 265-294.

Bas Martín, Nicolás (2007). "Los repertorios de libros de viajes como fuente documental". En *Anales de Documentación*, 10, 9-16.

Batllori, Miguel (1966). *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos.

Baudez, Basile (2012). *Architecture & tradition académique au temps des Lumières*. Rennes: Presses Universitaires.

Becattini, Francesco (1790). *Vida de Carlos III de Borbón, rey Catholico de España y de las Indias*. Madrid: Joseph Doblado.

Bédat, Claude (1968). "Un manuscrito del escultor don Felipe de Castro: esbozo inedito de una parte del 'Viage de España' de don Antonio Ponz". En *Archivo Español de Arte*, 41,162, 215.

Bédat, Claude (1969). "La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro". En *Mélanges de la Casa de Velázquez*, V, 363-410.

Bédat, Claude (1971). *El escultor Felipe de Castro*. Santiago de Compostela: Cuadernos de Estudios Gallegos, vol. 19-21.

Bédat, Claude (1974). *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*. Toulouse: Université.

Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Béguillet, Edme (1779). *Description historique de Paris, et de ses plus beaux monumens, gravés en taille-douce par F. N. Martinet[,[...]] pour servir d'introduction à l'histoire de Paris et de la France: dediée au roi, par M. Béguillet,[...]*, 3 vols. París: Chez les auteurs.

Benedetti, Sandro (1971). "Per una architettura dell'Arcadia. Roma 1730". En *Controspazio*, 2-17.

Benegassi y Lujan, José Joaquín (1760). *Descripción festiva de la suntuosa carrera, y reales funciones, con que esta Imperial y Coronada Villa ha celebrado la plausible entrada, y exaltación al trono de nuestros catholicos monarcas... Carlos III y doña María Amalia, en los días 13, 14, 15 y 19 de julio de este año de 1760*. Madrid: Miguel Escrivano.

Berbel Rodríguez, José J. (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española: (1737-1754). La Academia del Buen Gusto.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Bérchez, Joaquín (1981). "La difusión de Vitruvio en el marco del Neoclasicismo español". En Perrault, Claude (1761), *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*. [edición facsímil]. Murcia: Colegio de Aparejadores.

Bérchez, Joaquín (1987). *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano.* Valencia: Ediciones Alfons El Magnànim.

Bérchez, Joaquín (1989). "Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo". En *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en españa. Siglo XVIII*. Valencia: Generalitat.

Bérchez, Joaquín y Gómez-Ferrer, Mercedes (2007). *La seo de Santa Maria de Xàtiva: imágenes, proyectos y realidades*. Valencia: Generalitat Valenciana, Institut Valencià de Conservació y Restauració de Béns Culturals.

Bérchez, Joaquín y Marias, Fernando (2009). "La recuperación del deambulatorio en la España de los siglos XVI y XVII". En Guillaume, Jean, Mignot, Claude y Chatenet, Monique (eds.), *Architecture religieuse et Contre-réforme*. París: Picard, 241-260.

Bermejo Díaz, Jesús (1977). *La Catedral de Cuenca*. Barcelona: Caja de Ahorros Provincial de Cuenca.

Blanco Mozo, Juan Luis (1995-96). "La cultura de Ventura Rodríguez y la biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 7-8, 181-222.

Blanco Mozo, Juan Luis (2000). "La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, 111-130.

Blasco Castiñeyra, Selina (1990). "El 'viaje de España' de don Antonio Ponz: compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra". En *Anales de Historia del Arte*, 2, 1990.

Blasco Esquivias, Beatriz (1997). "Monarquía y arquitectura: la reforma de las obras reales y la construcción del Palacio Real Nuevo". En Bonet Correa, Antoni (ed.). *Arquitecturas y ornamentos barrocos: los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid* [cat. exp.]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 73-87.

Blondel, Jean-François (1752-1756). *Architecture française ou Recueil de plans, élévations, coupes et profils…*, 4 vols. París: Charles-Antoine Jombert.

Blondel, Jean-François (1771-1777). *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments…*, 6 vols. París: Desaint.

Bonaccorso, Giuseppe y Conforti, Claudia (ed.) (2015). *Entrare in città. Le Porte di Roma* y *Entrare in città: di Archi e di Porte*. Roma Moderna e Contemporánea, XXII, fasc. 1 y 2. Roma: Univesità Roma Tre-CROMA.

Bonet Correa, Antonio (ed.) (1985). *Domenico Scarlatti en España*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Bonet Correa, Antonio (ed.) (1987). *El Real Sitio de Aranjuez y el al arte cortesano del siglo XVIII* [cat. exp.]. Madrid: Comunidad de Madrid.

Bonet Correa, Antonio (2012). "El infante don Luis y la arquitectura". En Calvo Serraller, Francisco (ed.) (2012). *Goya y el infante don Luis: el exilio, el reino* [cat. exp.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 90-104.

Bonet Correa, Antonio y Blasco, Beatriz (eds.) (1994). *Filippo Juvarra 1678-1736. De Messina al Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Bonet Correa, Antonio y Blasco, Beatriz (eds.) (2002). *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz* [cat. exp.]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bonet Correa, Antonio, Carrete Parrondo, Juan *et alii* (1990). *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.

Borobia, Mar y Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (2011). *Arquitecturas Pintadas, del Renacimiento al siglo XVIII* [cat. exp.]. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

Boscarino, Salvatore (1973). *Juvarra architetto*. Roma: Officina.

Bottari, Giovanni Gaetano (1822). *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari. e continuata fino nostri giorni da Stefano Ticozzi*, , 2 vols. Milán: Giovanni Silvestre.

Bottineau, Yves (1986a). *El arte cortesano en la España de Felipe V: 1700-1746*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Bottinea, Yves (1986b). *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*. París: Boccard.

Boulanger, León (1859). *Revue de l'Art au XIX siècle*, vol. IV. París.

Boyer, Laure (2004). *La Photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siécle en France, 1839-1919* [tesis doctoral]. Estrasburgo: Université Marc Bloch.

Braham, Allan y Hager, Hellmut (1977). *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*. Londres: Zwemmer.

Brandi, Cesare (1981). *La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*. Roma: Laterza.

Breve de su Santidad respectivo al estado eclesiástico secular y regular. España. Consejo de Hacienda, Carlos III Rey de España (1770).

Breve descripción de los adornos, y arcos triunfales, que a expensas de la M. I. y Coronada Villa de Madrid, de los Gremios Mayores, y otros individuos de ella se han erigido de orden de su Mag. por invención, y dirección del coronel D. Francisco Sabatini... en toda la carrera, que el rey... ha de hacer desde su palacio a el Convento de Nra. Señora de Atocha, para dar gracias a la Santíssima Virgen por los felices desposorios del príncipe de Asturias N. S. con la Sereníssima Princesa de Parma (1765). Madrid: Gabriel Ramírez.

Brunet, François (2000). *La naissance de l'idée de photographie.* París: Presses Universitaires de France.

Brunon, Hervé, Mosser, Monique, Rabreau, Daniel (2004). *Les éléments et les mé-*

tamorphoses de la nature: imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIe au XVIIIe siècle. Bordeaux: Centre Ledoux.

Burty, Philippe (1867). "La gravure et la photographie en 1867". En *Gazette des Beaux- Arts*, 252-71.

Bustamante García, Agustín (1983). *La arquitectura clasicista del barroco vallisoletano, 1561-1640*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio (1989a). "Un proyecto de Diego Villanueva para la Casa Consistorial de Badajoz". En *Norba: revista de arte*, 9, 145-158.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio (1989b). "Ventura Rodríguez, Sabatini y la Casa de los Consejos". En *Villa de Madrid*, 101, 33-44.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio (1990). "El arquitecto Manuel Martín Rodríguez; discípulo de Ventura Rodríguez". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 71, 411-480.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio (1991). "El proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga: Teoría y realidad". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73, 319-348.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio (2005-2006). "Mas sobre Ventura Rodríguez: nuevas obras y dos memoriales". En *Boletín de Arte*, 26-27, 317-352

Caflisch, Nina (1934). *Carlo Maderno. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*. Múnich: Bruckmann.

Calabuig Revert, Juan José (1919). *El real templo basilical de San Francisco el Grande en la historia y en las artes*. Valencia: Imp. La Gutemberg.

Calatrava, Juan (1993). "Hospital General de Madrid, 1769-1797". En Delfín Rodríguez Ruiz (ed.), *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder.* Madrid: Electa, 395-408.

Calvo Serraller, Francisco (1996). *Luis Paret y Alcázar. 1746-1799*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.

Calvo Serraller, Francisco (ed.) (2012). *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino* [cat. exp.]. Madrid: Patrimonio Nacional.

Camacho Martínez, Rosario (1981). *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII.* Málaga: Universidad, Colegio de Arquitectos y Diputación de Málaga.

Camacho Martínez, Rosario (1990). "Ciencia y mito en una imagen macabra: la cripta del hospital de San Lázaro de Málaga". En *Lecturas de Historia del Arte*, II, 98-109.

Camacho Martínez, Rosario (1992). *El manuscrito Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos, del arquitecto Antonio Ramos.* Madrid: Real Academia de San Fernando, y Colegio de Arquitectos de Málaga.

Camacho Martínez, Rosario (2005). "A propósito de Ventura Rodríguez y la iglesia de San Felipe Neri de Málaga". En *Atrio: revista de historia del arte*, 10-11, 105-112.

Camacho Martínez, Rosario (2014). *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica.* Málaga: Fundación Málaga.

Cámara Muñoz, Alicia (2005). *Los ingenieros militares en la Monarquía Hispánica de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Canella y Secades, Fermín (1918). *De Covadonga (Contribución al XII Centenario). Santuario del Auseva. El Conde de Campomanes y el Arquitecto Rodríguez*...Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés.

Cano Sanz, Pablo (2004). "Un proyecto no realizado de Francisco Sabatini para el retablo mayor en la iglesia de San Cayetano de Madrid". En *Archivo Español de Arte*, 306, 199-201.

Cano Sanz, Pablo (2005). *Fray Antonio de San José Pontones arquitecto, ingeniero y tratadista en España, (1710-1774)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Cánovas del Castillo, Soledad (1989). "Artistas españoles en la Accademia Nazionale di San Luca de Roma. 1740-1808". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, 155-209.

Capel, Horacio, Sánchez, Joan y Moncada, Omar (1988). *De Palas a la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Capitel, Antón (2009). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.

Carnero, Guillermo (1982). "Ignacio de Luzán ante el 'prerromanticismo' francés de mediados del XVIII". En *Romanticismo 2: atti del III Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (12-14 aprile 1984). il linguaggio romántico*. Genova, Facoltà di Magistero dell'Università di Genova, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, 1982, 107-112.

Carnero, Guillermo (1989). "El Plan de una Academia de Ignacio de Luzán". En *Nueva Revista de Filologia Hispánica*, 37, 167-201.

Carnero, Guillermo (1995). "Introducción". En *Historia de la Literatura española. Siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe, I-XLVII.

Carrete Parrondo, Juan (1977). "Informes de Pedro Rodríguez de Campomanes sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *Revista de Ideas Estéticas*, 137, 75-90.

Carrete Parrondo, Juan (1978). *Las Bellas Artes en el Archivo del Conde de Campomanes: Antonio Rafael Mengs-Antonio Ponz*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.

Carrete Parrondo, Juan (1983). "Retrato de Ventura Rodríguez". En Fernández Alba, Antonio (ed.). *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 108.

Carrete, Juan (1987). *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Carrete, Juan (1988). *El grabado en España, siglos XIX y XX*. Summa Artis, Historia General del Arte, Volumen 32. Madrid: Espasa Calpe.

Carrete Parrondo, Juan (1989). *Difusión de la Ciencia en la España Ilustrada. Estampas de la Real Calcografía.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Carriazo, Juan (1929). "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila". En *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 5, 14, 157.

Castellanos Oñate, José María (1989). "La iglesia mayor de Santa María de la Almudena: reconstrucción ideal de su arquitectura". En *Anales del Instituto de estudios madrileños*, XXXVII, 77-100.

Castillo Oreja, Miguel Ángel (1980). *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares.* Alcalá de Henares: Algar.

Castillo Oreja, Miguel Ángel (ed.) (2008). *Alcalá. Una ciudad en la historia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Castro, Concepción de (1996). *Campomanes: Estado y reformismo ilustrado*. Madrid: Alianza.

Caturla, Mª Luisa (1944). *Arte de épocas inciertas.* Madrid: Revista de Occidente.

Cavarra, Angela Adriana (ed.) (1994). *Roma: la città dell'acqua* [cat. exp.]. Roma: De Luca.

Caveda, José (1848). *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Santiago Saunaque.

Caveda Nava, José (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta Manuel Tello.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800) 1965. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*. [Edición facsímil]. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, 6 vols.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España.* Madrid: Vda. de Ibarra, 6 vols.

Cejudo López, Jorge (1976). "Don Ventura Rodríguez y la nueva Casa de Correos de Madrid". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* 12, 133-142.

Cepeda Adán, José (1966). **"**El Madrid de Carlos III en las cartas del Marqués de San Leonardo". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 219–230.

Cera Brea, Miriam (2014). "La biblioteca de Ceán Bermúdez". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 116, 201-222.

Cera Brea, Miriam (2015a). "Patrocinio artístico en la Corte borbónica: el caso de Eugenio Llaguno y Amírola". En Albero Muñoz, María del Mar y Pérez Sánchez, Manuel (eds.), *Las artes de un espacio y un tiempo: El setecientos borbónico*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 248-271.

Cera Brea, Miriam (2015b). "Los inicios de la historiografía arquitectónica en España: las *Noticias de los arquitectos* y la problemática de su doble autoría". En Rodríguez Ortega, Nuria y Taín Guzmán, Miguel (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Málaga-Madrid: Universidad de Málaga-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 311-329.

Cera Brea, Miriam (2016). "The *Noticias de los arquitectos*: towards a 'National' definition of Spanish architecture". En *Journal of Art Historiography*, 14, consultable en https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/05/cera.pdf.

Cervera Vera, Luis (1975). "Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XI, 137-189.

Cervera Vera, Luis (1982a). "Ventura Rodríguez. Maestro Mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 54, 33-78.

Cervera Vera, Luis (1982b). *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cervera Vera, Luis (1982c). *La Plaza Mayor de Ávila (Mercado Chico*). Ávila: Institución Gran Duque de Ávila, Excma. Diputación Provincia.

Chueca Goitia, Fernando (1942). "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca romana". En *Archivo Español de Arte*, 52, 185-210.

Chueca Goitia, Fernando (1943). "Dibujos de Ventura Rodríguez para el Santuario de Nuestra Señora de Covadonga". En *Archivo Español de Arte*, 16, 61-87.

Chueca Goitia, Fernando (1944). "José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII". En *Arte español*, XV, 1er trimestre, 9-28.

Chueca Goitia, Fernando (1947). *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat.

Chueca Goitia, Fernando (1947) 1999. *La Catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española.* Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Chueca Goitia, Fernando (1949). "La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma". En *Archivo Español de Arte*, 88, 287-315.

Chueca Goitia, Fernando (1959). "Goya, los arquitectos y la arquitectura de su tiempo". En *Villa de Madrid*, 17, 39-47.

Chueca Goitia, Fernando (1970). "Guarini y el influjo del barroco italiano en España y Portugal". En *Atti del Convegno su Guarino Guarini e l'internazionalitá del baroco*. Turín: Accademia delle scienze.

Chueca Goitia, Fernando (1973). *Varia Neoclásica. Discurso del académico electo… 24 de junio de 1973*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Chueca Goitia, Fernando (1983a). *Varia neoclásica*. Madrid: Instituto de España.

Chueca Goitia, Fernando (1983b). "El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)". En Fernández Alba, Antonio (ed.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 11-33.

Chueca Goitia, Fernando (1988). "El padre de don Ventura Rodríguez". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67, 91-102.

Chueca Goitia, Fernando (1989). "Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y el marqués de Cubas: tres grandes arquitectos y personajes del urbanismo madrileño". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27, 149-162.

Chueca Goitia, Fernando (1992). "Fidelidad a los origenes en la arquitectura de Ventura Rodríguez". En *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 6, 17-24.

Chueca Goitia, Fernando y Miguel, Carlos de (1935). *Modelo para un palacio en Buenavista. Ventura Rodríguez.* Madrid: Plutarco.

Chueca Goitia, Fernando y Miguel, Carlos de (1949). "Sobre las relaciones entre don Ventura Rodríguez y los Villanueva. Apéndice II". En *La vida y las obras del Arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid: Dirección General de Arquitectura, 385-386.

Chueca Goitia, Fernando y Simón Díaz, José (1944). "Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid: Un proyecto notable de biblioteca pública". En *Archivo Español de Arte*, 64, 245-263.

Ciofetta, Simona (1991). "Lo "Studio d'Architettura Civile" edito da Domenico de Rossi (1702-1711-1721)". En Contardi, Bruno y Curcio, Giovanna (dirs.), *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*. Roma: Argos, 214-228.

Clifford, Charles [s.a]. *A Photographic Scramble through Spain*. Londres: Marion&Cia.

Colección de los Reales Decretos, Instrucciones y Órdenes de S.M. para el establecimiento de la Contaduría General de Propios y Arbitrios del Reino, su administración, gobierno y distribución bajo la dirección del Consejo y de las providencias dadas para su observancia y cumplimiento. Año de 1772. s.l.: Imp. Hol.

Colomina Torner, Jaime (2013). "Capilla de Reyes de la catedral de Toledo. Documentos inéditos de obras realizadas entre 1654 y 1806". En *Toletum*, 56, 127-142.

Contardi, Bruno y Curcio, Giovanna (ed.) (1991). *In Urbe Arquitectus. Modelli, diegni, misure. Laprofessione dell'architetto. Roma 1680-1750*. Roma: Argos.

Cornaglia, Paolo, Merlotti, Andrea, Roggero, Costanza, Kieven, Elisabeth y Ruggero, Cristina (2014). *Filippo Juvarra 1678-1736. Architetto dei Savoia, Architetto in Europa.* 2 vols. Roma: Campisano Editore

Coronas González, Santos (1992). *Ilustración y derecho: los fiscales del Consejo de Castilla en el siglo XVIII*. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas.

Crespo Delgado, Daniel (2007). "Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística". En *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, 31-60.

Crespo Delgado, Daniel (2008). *El paisaje del progreso: las obras públicas en el Viaje de España de Antonio Ponz (1772-1794)*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transports.

Crespo Delgado, Daniel (2012). *Un viaje para la ilustración: el viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid: Marcial Pons.

Cruz Valdovinos, José Manuel (1996). "Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni y Ferroni para la capilla del Real Palacio de Aranjuez". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVI, 607-624.

Cruz Yábar, Mª Teresa (2000). "José de Hermosilla y el retablo de Irurita en Navarra". En *Archivo Español de Arte*, 290, 51-65.

Cruz Yábar, Mª Teresa 2004 (2011). *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)* [tesis doctoral defendida en 2004 y publicada en 2011]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Cruz Yábar, Mª Teresa (2015), "Manuel Álvarez "el Griego" (1721-1797), el primer escultor neoclásico en Madrid". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LV, 31-74.

Curcio, Giovanna (ed.) (2003). *Carlo Fontana. Il Tempio Vaticano (1694)*. Milán: Electa

Curcio, Giovanna y Kieven, Elisabeth (ed.) (2000), *II Settecento*, 2 vols. En Dal Co, Francesco (ed.), *Storia dell'architettura italiana*. Milán: Electa.

Dardanello, Giuseppe y Tamborrino, Rosa (ed.) (2008). *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*. Milán: Silvana

Davies, Heather E. (1992). *Sir John Charles Robinson (1824-1913). his role as a connoisseur and creator of public and private collections* [tesis doctoral]. Oxford University.

Davillier, Charles (1874). *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures desinées sur bois par Gustave Doré.* París: Hachette et Cie.

De los Ayuntamientos de los Consejos, Justicias, i Regidores, y de sus Ordenanzas, Libro Séptimo, Título Primero, 1480.

De Seta, Cesare (ed.) (2000). *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*. Nápoles: Electa Napoli.

De Seta, Cesare (ed.) (2005). *Imago Urbis Romae. L 'immagine di Roma in etá moderna*. Milán: Electa.

Delgado, Osiris (1957). *Paret y Alcázar*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.

Descat, Sophie (1997). *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*. París: Action artistique de la Ville de Paris.

Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid solemnizó la feliz exaltación al trono de los reyes Nuestros Señores don Carlos III y doña Luisa de Borbón, y la jura del Serenísimo Señor don Fernando, príncipe de Asturias (1789). Madrid: Imprenta Real.

Deupi, Victor (2015). *Architectural Temperance: Spain and Rome, 1700-1759*. Oxford: Routledge.

Díaz y Díaz, María del Sol (1977). "Noticias sobre algunas fuentes monumentales del Madrid del siglo XVIII". En *Villa de Madrid*, 54, 47-58.

Díez Cuevas, Luis Carlos (1998). *El Palacio de la Inquisición en Madrid*. Madrid: Imaginógrafo.

Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando… (1753-1832). Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando. 21 vols. (años no consecutivos).

Domínguez Aparicio, Jesús y Domínguez de Castro, Santiago (2008). *Leganés en el Archivo Histórico de Protocolos. Colección documental (Siglos XVI a XVIII)*. Madrid: Biblioteca de Fuentes Documentales, Visión Libros.

Domínguez Fuentes, Sophie (2009). *El Palacio de la Mosquera del Infante don Luis en Arenas de San Pedro.* Madrid: Ayuntamiento de Arenas de San Pedro.

Durán Salgado, Miguel (1927). "Del antiguo Madrid. La construcción del Palacio Real". En *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 96, 137-142.

Durán Salgado, Miguel (1935). *Exposición de proyectos antiguos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. Madrid: Museo de Arte Moderno.

Eguren, José María de (1869). "Memoria histórica y descriptiva del Convento de San Francisco el Grande de Madrid". En *El Museo Universal*, 28, 8 julio 1860, 223-24; 29, 15 julio 1860, 227-31; 30, 22 julio 1860, 238-39; 35, 26 agosto 1860, 275-78; 36, 2 septiembre 1860, 287-88; 37, 9 septiembre 1860, 294-95.

Ehrard, Jean (1963). *L'Idée de nature en France dans la 1ère moitié du XVIIIe siècle.* 2 vols., París: S.E.V.P.E.N.

Enciso Recio, Luis Miguel (1956). *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Enciso Recio, Luis Miguel (2002). *Barroco e Ilustración en las bibliotecas privadas espa*ñolas en el siglo XVIII. Madrid: Real Academia de la Historia.

Esteban Lorente, Juan Francisco (1987). "Ventura Rodríguez al servicio de una idea: la Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza". En *Artigrama*, 4, 157-206.

Esteban Lorente, Juan Francisco (1989). "La sección áurea en unos planos de Ventura Rodríguez". En VV.AA. *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*. Actas del Congreso de Aranjuez. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 270-278 y 483-494.

Esteban Lorente, Juan Francisco (1990). "Enigma numérico de la capilla angélica de la Virgen del Pilar". En *Lecturas de historia del arte Ephialte*, 2, 430-434.

Esteban Lorente, Juan Francisco (1992). "Las ocultas ideas de clientes, patronos y arquitecto en la construcción de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza. Documentos, dibujos y borradores de Ventura Rodríguez". En *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Actas del VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte en Murcia 1988. Murcia: Universidad, 483-494.

Estremera, Fray Vicente de (1977). *Sucesos ocurridos durante la obra de la Capilla de San Pedro de Alcántara*. Ávila: Caja de Ahorros, Obra Social y Cultural.

Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785) (1985). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Etlin, Richard (1977). "L'air dans l'urbanisme des Lumières". En *Dix-huitième Siècle*, 9, 123134.

Exposición del Antiguo Madrid (1926). [cat. exp.]. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.

Faci Iribarren, Federico (1941). "Proyecto de reconstrucción de Boadilla del Monte". En *Reconstrucción*, II, 11, 29-40.

Fagiolo, Marcello (1963). *Funzioni, simboli, valori della Reggia di Caserta*. Roma: Dell'Arco

Fagiolo, Marcello (ed.) (1997). *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870,* 2 vols., Turín- Roma:

Fagiolo, Marcello (2000). "Il Teatro della Regalità: dal "Palazzo dei Cesari" alla Regia di Caserta". En Cesare de Seta (ed.), *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*. Nápoles: Electa Napoli, 124-133.

Fagiolo, Marcello y Portoghesi, Paolo (eds.) (2006). *Roma barocca. Bernini, Borromini e Pietro da Cortona* [cat. exp.]. Milán: Electa.

Falda, Giovanni Battista (1665-1669). *Il Nuovo Teatro delle Fabriche, et Edificii, in prospettiva di Roma Moderna*. Roma.

Farinelli, Arturo (1899). *Apuntes sobre viajes y viajeros por España y Portugal*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Adolfo Brid.

Farinelli, Arturo (1942-1979). *Viajes por España y Portugal: desde la Edad Media hasta el siglo XX: nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*. Roma: Academia Nazionale dei Lincei, 4 vols. (1: hasta el siglo XVI; 2: siglos XVII y XVIII; 3: siglo XIX; 4: apéndices e índices).

Fernández Alba, Antonio (ed.) (1983). *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento y Concejalía de Cultura.

Fernández Collado, Ángel, Rodríguez González, Alfredo y Castañeda Tordera, Isidro (2009). *Los Diseños de la Catedral de Toledo*. Toledo: Catedral-Instituto Teológico San Ildefonso.

Fernández Martín, Juan José y Montes Serrano, Carlos (1993). "La planta centralizada en Francisco Sabatini". En Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (1993). *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*. Madrid: Electa, 309-318.

Fernández Martín, Luis (1974). "Una obra casi desconocida de la última época de Ventura Rodríguez". En *Archivo Español de Arte,* 47, 185, 71-76.

Folgar de la Calle, Mª Carmen y Fernández Castiñeiras, Enrique (2009). "Magisteris, ordo et architectura. Las relaciones artísticas del arco atlántico a través del Monasterio del Salvador de Vilanova de Lourenzá". En Casal García, Ricardo, Andrade Cernadas, José Miguel y López López, Roberto J. (coords.), *Galicia monástica, estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 579-628.

Fortier, Bruno (1977). "La maîtrise de l'eau". En *Dix-huitième Siècle*, 9, 193-201.

Foulche-Delbosc, Raymond (1991). *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*. Madrid: Julio Ollero Editor [edición facsímil, con introducción de Ramón Alba].

Frank, Ana Isabel (1997). *El Viage de España de Antonio Ponz: espíritu ilustrado y aspectos de modernidad*. Berna: Peter Lang Publishing, 1997.

Freire López, Ana Mª (2012). *España y la literatura de viajes en el siglo XIX*. En *Anales de literatura española*, 24, 67-82.

Freud, Sigmund (1992). *Obras Completas. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Frommel, Sabine (ed.) (2015). *Les maquettes d'architectutre: fonction et évolution d'un instrument de conception et de realization*. París: Picard.

Gady, Alexandre y Pérouse de Montclos, Jean-Marie (2005). *De l'esprit des villes: Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières : 1720-1770.* Nancy: Artlys.

Galera Andreu, Pedro (1975). "Ventura Rodríguez en Jaén". En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 61-72.

Galera Andreu, Pedro (1977). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad.

Galera Andreu, Pedro, López Pérez, Manuel y Ulierte Vázquez, Mª Luz de (1985). *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

Gambardella, Alfonso (ed.) (2001). *Ferdinando Fuga 1699-1999*. Nápoles: Luogo.

García Barrusio, Patrocinio (1975). *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*. Madrid:Graf.

García de Yébenes Prous, Pilar (1985). "Ventura Rodríguez: de Arquitecto Real a Arquitecto del Consejo de Inquisición". En *Hispania sacra*, 37, 76, 619-654.

García García, Carmen (1984). *La administración de las Rentas Municipales en el Antiguo Régimen. La Contaduría General de Propios y Arbitrios (1760-1824)* [Memoria de licenciatura inédita]. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

García Martínez, José (1904) *Historia de la Santa Iglesia Catedral de Zamora*. Zamora: Establecimiento Tipográfico de San José.

García Melero, José Enrique (1989a), "Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas en el siglo XVIII". En *Hispania Sacra,* 41 (84), 603-640.

García Melero, José Enrique (1989b). "Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas". En *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, 2, 238-242.

García Melero, José Enrique (ed.) (1992). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

García Melero, José Enrique (1997). "El arquitecto académico a finales del siglo XVIII". En *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, 10, 161-216.

García Menéndez, Beatriz (2014). "El desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Luis obispo de Madrid, obra del escultor Juan de Villanueva". En *Archivo Español de Arte*, 348, 365-382.

García Ros, Vicente (1995). "Ventura Rodríguez versus Fray Francisco Cabezas, arquitecto valenciano". En *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45, 1995, 169-190.

García Sánchez, Jorge (2007). "Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)". En *Academia*. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 104-105, 9-92.

García Toraño, Isabel (ed.) y Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. [Tomo II], Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

García-Alcañiz Yuste, Julia (1989). *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

García-Romeral Pérez, Carlos (2001). *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal: (siglos XV-XVI-XVII)*. Madrid: Ollero & Ramos Editores.

García-Romeral Pérez, Carlos (2004). *Diccionario de viajeros españoles desde la Edad Media a 1970*. Madrid: Ollero & Ramos.

Garms, Jórg (1995). *Vedute di Roma. Dal Medioevo all 'Ottocento,* 2 vols. Nápoles: Electa.

Garric, Jean-Philippe (2004). *Recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres d'architecture français*. París: Mardaga.

Gasier, Pierre y Wilson, Juliet (1970). *Vie et oewre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du Livre.

Germond de Lavigne, Alfred (1859). *Itineraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. París: Hachette.

Gil Albarracín, Antonio (1993). *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*. Almería: G.B.G.

Gil Albarracín, Antonio (2008). *Ventura Rodríguez, Juan Antonio Munar y Olula del Río: Neoclasicismo en Almería*. Barcelona: Griselda Bonet Girabet.

Goitia Cruz, Aitor (2006). "Diseños de Sabatini para las puertas de Madrid". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVII, 195-228.

Goitia Cruz, Aitor (2012). "El concurso de 1769 para la Puerta de Alcalá de Madrid. Las propuestas de Francisco Sabatini y Ventura Rodríguez". En Úbeda Blanco, Marta y Grijalba Bengoetxea, Alberto (coords.). *Concursos de arquitectura* [14º Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Oporto, del 31 de mayo al 2 de junio de 2012]. Valladolid: Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones, 125-130.

Goldschmidt, Lucien y Naef, Weston J. (1980). *The truthful lens. A survey of the photographically illustrated book, 1844-1914*. Nueva York: The Grilier Club.

Golzio, Vincenzo (1933). "Le terrecotte della R. Accademia di S. Luca". En *Annuario della R. Accademia di S. Luca*, 4, 23-71.

González Cristóbal, Margarita *et al.* (1999). *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid: Patrimonio Nacional.

González Ramos, Roberto (2007). *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-*XIX. Madrid: Universidad de Alcalá.

González Serrano, Ascensión (2001). *Juan Bautista Saqueti, arquitecto mayor del Rey y Maestro Mayor de la villa de Madrid y de sus fuentes, de 1736 a 1764* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

González Serrano, Ascensión (2002). "Giovanni Battista Sacchetti, arquitecto y urbanista en la España de los primeros Borbones 1736-1764". En Morán Turina, José Miguel (ed.), *El arte en la corte de Felipe V* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Caja Madrid, 317-328.

Goñi Gaztambide, José (1970). "La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona". En *Príncipe de Viana*, 118-19, 5-64.

Gritella, Gianfranco (1992). *Juvarra: l'architettura*. Módena: Franco Cosimo Panini.

Gudiol i Ricart, Josep (1947). *La catedral de Toledo, los monumentos cardinales de España*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.

Gudiol i Ricart, Josep (1989). *Goya 1746-1828. Biografía, Estudio Analítico y Catálogo de sus Pinturas*, 2 vols. Barcelona: Polígrafa.

Guía de los fondos históricos del Archivo Central del Ministerio de Hacienda (1962). Volumen 1. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.

Guillén Marcos, Esperanza (1990). *De la Ilustración al Historicismo. Arquitectura religiosa en el Arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Gutiérrez Pastor, Ismael (1992). *Ventura Rodríguez*. Madrid: Historia 16.

Guyot Joseph Nicolas (1775-83). *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence civile, criminelle, canonique et bénéficiale publiée par M. Guyot*. 67 vols. París: Dorez.

Hager, Hellmut (ed.) (1981). *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700-1750*. [cat. exp.]. Pennsylvania State University: Penn State University Press.

Hager, Helmut (1991). "Carlos Fontana autor de la traza de la iglesia y colegio de Loyola". En José Ramón Eguillor, Hellmut Hager y Rafael María de Hornedo (ed.). San Sebastián: Etor, 84-125.

Haworth-Booth, Mark y Maccauley, Anne (1998). *The Museum and the Photograpgh. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum*, 1853-1900. Londres: Victoria and Albert Museum.

Helman, Edith F. (1953). "Viajes de españoles por la España del siglo XVIII". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 3/4, 618-629.

Henry, Christophe y Rabreau, Daniel (eds.) (2011). *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières : célébration du 250e anniversaire du premier salon de Diderot*. Burdeos: William Blake & Co.

Hernández Perera, Jesús (1950). "Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava". En *Revista de Historia Canaria*, 90-91, 142-161.

Hernando, Fray Bernardino (1912). *Historia del Real Colegio-Seminario de Padres Agustinos Filipinos de Valladolid*. Valladolid: Cuesta.

Hersey, George L. (1983). *"Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta"*. En *Storia dell'arte italiana* (ed. Federico Zeri). Vol. V. Turín: Einaudi, 213-264.

Higueras Maldonado, Juan (1985). *El Sagrario de la catedral de Jaén (Notas históricas)*. Jaén: Diputación.

I Pregj delle Belle Arti… (1762). Roma: Pagliarini.

Ibáñez, Esteban (1971). *San Francisco el Grande*. Madrid: Ayuntamiento. Aula de Cultura, 1971.

Íñiguez Almech, Francisco (1935). "Número dedicado a D. Ventura Rodríguez en el 150° aniversario de su muerte". En *Arquitectura*, 3, 74-112.

Íñiguez Almech, Francisco (1949). "La formación de Ventura Rodríguez". En *Archivo Español de Arte*, 86, 137-148.

Íñiguez Almech, Francisco (1968). "Original plans for the erection of the Royal Palace". En *Apollo*, 87, 340-351.

Jiménez Caballero, Inmaculada (1996). *Arquitectura neoclásica en El Burgo de Osma. Análisis formal e histórico 1750–1800*. Soria: Diputación.

Jiménez Huertas, Inmaculada y Montes Serrano, Carlos (1991). "Francisco Sabatini y las obras de El Burgo de Osma: La ampliación de la Catedral de El Burgo de Osma". En *Anales de arquitectura*, 3, 51-64.

Jiménez Monteserín, Miguel (1999). *Vere pater pauperum*. *El culto de San Julián en Cuenca*. Cuenca: Diputación.

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1790). *Elogio de D. Ventura Rodríguez, leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, en… 1788*. Madrid: Viuda de Ibarra.

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1956). *Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*. Madrid: Biblioteca de autores españoles.

Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811) (1982). [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura.

Juliá, Santos, Ringrose, David y Segura, Cristina (1994). *Madrid. Historia de una capital*. Madrid: Alianza.

Junquera y Mato, Juan José (ed.) (1996). *Goya y el infante don Luis de Borbón*. Zaragoza: Tipo Línea.

Jürgens, Oskar (1926). *Spanische Städte. Ihre bauliche Entwicklung und Ausgestaltung*, Hamburgo: L. Friederichsen & Co.

Jürgens, Oskar (1992). *Ciudades españolas. Su desarrollo y configuración urbanística*. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas.

Kieven, Elisabeth (1988). *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*. Roma: .

Kieven, Elisabeth (1991a). *Architettura del Settecento a Roma nei disegni della Raccolta Gráfica Comunale*. Roma.

Kieven, Elisabeth (1991b). "Il ruolo del disegno". En Bruno Contardi y Giovanna Curcio (ed.). *En Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell 'architetto. Roma 1680-1750*. Roma: Argos, 124-142.

Kieven, Elisabeth (2000). "La cultura architettonica". En Giovanna Curcio y Elisabeth Kieven (eds.). *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*. (ed. Francesco Dal Co). Milán: Electa, vol. 2, 540-555.

Kubler, George (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. *Ars Hispaniae*, XIV. Madrid: Plus-Ultra.

Kubler, George (1972). *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*. Middletown: Wesleyan University Press.

La Capilla de Felipe II en el Palacio Real de Aranjuez (2004). Madrid: Patrimonio Nacional.

Lafuente Ferrari, Enrique (1933). "Dibujos de don Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto". En *Arte Español*, 6, 305-316.

Larumbe Martín, María (2009). "Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 108-109, 9-52.

Laugier, Marc-Antoine (1753). *Essai sur l'architecture*. París: Duquesne.

Ledoux, Claude-Nicholas (1804). *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation.* París: chez l'Auteur.

Lemerle, Françoise (2010). "D'un parallèle à l'autre. L'architecture antique: une affaire d'État". En Revue de l'art, 170, 31-40.

Llaguno y Amírola, Eugenio (1829) 1977. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración (con adiciones de J. A. Ceán Bermúdez)*, 4 vols. Madrid (reedición, Madrid: Turner).

Llamazares Rodríguez, Fernando (2014). "Juan Pascual de Mena y la orden benedictina". En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXXX, 219-240.

Llordén Simón, Andrés (1988). *Historia de Málaga. Anales del Cabildo Eclesiástico Malagueño.* Granada: editorial Imprenta Santa Rita.

López Vázquez, José Manuel (2014). "La imagen de San Francisco del retablo mayor del convento compostelano de Val de Dios y otras nuevas atribuciones a José Ferreiro (1738-1830). Señas de identidad y estilo". En *Sémata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 26, 609-632.

Lopezosa Aparicio, Concepción (2005). *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Lorda, Joaquín (2006). "La fachada de la catedral de Pamplona. Sus temas compositivos". En *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1, 93-107.

Luna, Juan José (1980). "Introducción al estudio de Charles-Joseph Flipart en España". En *Homenaje a don Antonio Domínguez Ortiz*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1121-1138.

Machín Hamalainen, Carlos (1999). *El Palacio del Infante Don Luis de Antonio de Borbón*. Madrid: Ayuntaminto de Boadilla del Monte.

Maciá, Mateo (1990). "Corrientes documentales del siglo XVIII: el 'Viage de España', de Antonio Ponz". En *Documentación de las Ciencias de la Información*, 13, 149-182.

Madoz, Pascual (1848). *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa...* Madrid: Imp. del Diccionario geográfico estadístico- histórico.

Madrid Álvarez, Vidal de la (2009). "El arquitecto Ventura Rodríguez y Covadonga: la accidentada historia de un proyecto frustrado". En *Liño: Revista anual de historia del arte*, 15, 199-220.

Madrid Álvarez, Vidal de la (2015). "La arquitectura en el santuario de Nuestra Señora de Covadonga". En de la Madrid Álvarez, Vidal (coord.), *El santuario de Nuestra Señora de Covadonga: historia y patrimonio artístico*. Gijón: Ediciones Trea, 15-78.

Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875 (1979) [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura.

Magnien, Éduard (1836). *Excursions en Espagne*. 3 vols. París: Lebrasseur editeur.

Mairal Domínguez, María del Mar (2012). "Nuevos documentos sobre el Modelo del

Palacio de Filippo Juvarra". En *Reales Sitios,* 193, 34-53.

Maravall, José Antonio (1972). "Mentalidad burguesa e ideas de la historia en el siglo XVIII". En *Revista de Occidente*, 107, 250-286.

Marcel, Gabriel (1980). "El geógrafo Tomás López y sus obras". En *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 4, 401-543.

Marconi, Paolo, Cipriani, Angela, Valeriani, E. (1974). *I Disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 vols. Roma: Accademia di San Luca.

Marder, Tod A. (1980). "The Porto di Ripetta in Rome". En *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXIX, 28-56.

Mare, Nicolas de la (1713). *Traité de la police , où l'on trouvera l'histoire de son etablissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent... Tome premier*. Ámsterdam: Dépens de la Compagnie.

Marías, Fernando (1985), "Ventura Rodríguez en Toledo (1772-1785)". En *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785).* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 61-95.

Marías, Fernando (2001). "El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos". *En Reales Sitios*, 149, 2-19.

Marías, Fernando (2007). "La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespa". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIX, 79-103.

Marías, Fernando (2008). "La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, 53-81.

Marías, Fernando (2017). "Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basílica del Pilar al fondo". En Ibáñez Fernández, Javier (ed.). *XIV Coloquio de Arte Aragonés 'Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística'.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 13-51.

Marías, Fernando y Bustamante, Agustín (1989). "Sobre el "Curso de Arquitectura" de la Academia". En *El Arte en tiempo de Carlos III*. Madrid: CSIC-Alpuerto, 151-159.

Maroto, Vicente y Esteban Piñeiro, Mariano (1991). *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro.* Toledo: Junta de Castilla, Consejería de Cultura.

Martín González, Juan José (1983). *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid. Catálogo Monumental de la Ciudad de Valladolid*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

Martinell Brunet, César (1948). "El antiguo Colegio de Cirugía de Barcelona ¿obra arquitectónica de un cirujano?". En *Anuario de la Arquitectura*, 67-78.

Martínez de Mazas, José (1794). *Retrato al Natural de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Imprenta de D. Pedro de Doblas.

Martínez Díaz, Ángel (2002). "La continuación del Palacio Real Nuevo: las 'obras exteriores'". En Morán Turina, José Miguel (ed.). *El arte en la corte de Felipe V*. [cat. exp.]. Madrid: Fundación Caja Madrid, 109-118.

Martínez Friera, Joaquín (1943). *Historia del Palacio de Buenavista, hoy día Ministerio del Ejército*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Massounie, Dominique (2009). *Les Monuments de l'eau: aqueducs, châteaux d'eau et fontaines dans la France urbaine, du règne de Louis XIV à la Révolution*. París: Editions du Patrimoine.

Massounie, Dominique (2010). "Les thermes, synthèse de la ville antique, ancienne et moderne ". En *La Revue de l'Art*, 170, 95-102.

Massounie, Dominique (2016). *La saline royale de Claude Nicolas Ledoux: Arc-et-Senans.* París: Editinos du Patrimoine.

Maule, Conde de (1813). *Viaje de España, Francia e Italia. Que comprehende la Parte de Italia, desde Génova hasta Roma*.

Melendreras Gimeno, José Luis (1987). "El tabernáculo del altar mayor de la catedral de Jaén". En *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 131, 9-13.

Melón, Miguel Ángel y Rodríguez Ruiz, Delfín (eds.) (2015). *José de Hermosilla y Sandoval. Arquitecto e ingeniero militar* [cat. exp.] Badajoz: Diputación de Badajoz.

Mena, Manuela (2012). "Encuentros y desencuentros en la vida del infante don Luis". En Calvo Serraller, Francisco (ed.) (2012). *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*. Madrid: Patrimonio Nacional, 48-75.

Menéndez Pidal y Álvarez, Luis (1948). "Exposición del libro español de arquitectura y de antiguos dibujos ejemplares". En *Revista Nacional de Arquitectura*, 75, 104-114.

Menéndez Pidal y Álvarez, Luis (1956). *La Cueva de Covadonga: Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*. Madrid: Espasa Calpe.

Mercier, Roger (1973). "Voltaire et Paris. Des rêves d'urbanisme aux pleurs sur Jésuralem". En *La ville au XVIII siècle*. *Colloque du Centre aixois d'étude et de recherche sur le XVIII e siècle.* Aix-en-Provence: Edisud, 33-47.

Mesonero Romanos, Ramón de (1831). *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid: M. de Burgos.

Mesonero Romanos, Ramón de (1861). *El antiguo Madrid: paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*. Madrid: F. de P. Mellado.

Mesonero Romanos, Manuel (1889). *San Francisco el Grande. Descripción del estado actual del Templo...* Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos.

Milizia, Francesco (1771). *Vie des architectes anciens et modernes qui se sont rendu célebres chez les différentes nations*. 2 vols. París: Chez Claude-Antoine Jombert.

Millon, Henry A. (1984). *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period, 1704-1714.* 2 vols. Roma: Edizioni dell'Elefante.

Millon, Henri A. (ed.) (1999). *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Milán: Bompiani.

Miranda, Juan (1759). *Noticia individual, que prescribe los lucidos aparatos que la Coronada Villa de Madrid: en el día 11 de en el día 11 de septiembre del año de 1759, celebró el acto de proclamación de... Carlos III*. Madrid: Imp. del Diario.

Missirini, Melchior (1823). *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*. Roma: Stamperia de Romanis.

Moleón Gavilanes, Pedro (1990). "Don Diego de Villanueva y su Tratado de la Decoración y Hermosura de las Fábricas". En *Academia*, 71, 223-248.

Moleón Gavilanes, Pedro (1998). *Juan de Villanueva*. Madrid: Akal.

Moleón, Pedro, Ortega, Javier, Sancho, José Luis (eds.) (2017). *Ventura Rodríguez y Madrid en las colecciones municipales* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Molina Campuzano, Miguel (1960). *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.

Montagu, Jennifer (2006). "Maini, Giovanni Battista". En *Dizionario Biografico degli italiani, Istituto della Enciclopedia italiana*, vol. 67. Roma: Società grafica romana, 600-602.

Montes Bardo, Joaquín (1996). "El Sagrario de Jaén: una capilla ilustrada". En *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del arte,* 9, 127-155.

Montes Serrano, Carlos (2003). "Ventura Rodríguez y la Capilla de San Pedro de Alcántara". En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 8, 11-23.

Morales Folguera, José Miguel (1983). "Obras inéditas de José de Bada y Navajas (1671-1755) en Málaga". En *Baética*, 6, 95-112.

Morales y Marín, José Luis (1995). *Francisco Bayeu: vida y obra*. Zaragoza: Moncayo.

Morales y Marín, José Luis (1997). *Luis Paret: vida y obra*. Zaragoza: Aneto.

Moreno Chacón, Manuel (1988). "Visión historiográfica de los viajes por España en la Edad Moderna". En *Manuscrits: revista d'història moderna*, 7, 189-211.

Moreno Rubio, Juan (2017). *Ventura Rodríguez. Un arquitecto en la ilustración*. Madrid: Anexo.

Mosser, Monique (1989). "Le rocher et la colonne : un thème d'iconographie architecturale au 18e siècle*"*. En *Revue de l'art*, 58-59, 53-74.

Moya Blanco, Luis (1970). "Palacio y jardines de Boadilla del Monte (Madrid)". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 31, 88-90.

Mozas Mesa, Manuel (1924). *Don José de Carvajal y Lancáster, ministro de Fernando VI: apuntes de su vida y labor política*. Jaén: Tip. del Hospicio de Hombres.

Muniaín, Sara (2002), "El *Sistema de adornos del padre Sarmiento para el Palacio Real de Madrid*". En Bonet Correa, Antonio y Blasco, Beatriz (eds.), *Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759: un reinado bajo el signo de la paz* (2002) [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 119-134.

Muñoz Alonso, Mª Dolores (2010). *De hospital a museo. Las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado; el Hospital General de Madrid* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Muñoz Sancho, Ana María (2014). "Aportación documental al proceso de ejecución del ornato escultórico de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (1757-1768)". En *Artigrama*, 29, 385-412.

Navarrete Martínez, Esperanza (2007). *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Navascués Palacio, Pedro (1972). "Dibujos de Ventura Rodríguez para el transparente de la catedral de Cuenca". En *Boletín de información municipal*, 71, 11-16.

Navascués Palacio, Pedro (1982). "Un proyecto recuperado de Ventura Rodríguez". En *"Q" Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, 56, 14-19.

Navascués Palacio, Pedro (1983). "Ventura Rodríguez. Entre el barroco y el neoclasicismo". En Antonio Fernández Alba (ed.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 111-130.

Navascués Palacio, Pedro (1987). "La formación de la Arquitectura Neoclásica". En Menéndez Pidal, R. (ed.), *Historia de España*, *La época de la Ilustración*, vol. XXXI. Madrid: Espasa-Calpe, 655-717.

Navascués Palacio, Pedro (1992). "La catedral de Santa María de la Almudena de Madrid". En Portela Sandoval, Francisco (ed.). *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro* (1992) [cat. exp.]. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 167-175.

Nicolás Martínez, Mª del Mar y Torres Fernández, Mª del Rosario (2000). "El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría". En *Imafronte*, 15, 205-224.

Nicolau Castro, Juan (1984). "Obras del siglo XVIII en la Catedral de Toledo". En *Anales toledanos*, 19, 201-240.

Nicolau Castro, Juan (1985). "Ventura Rodríguez y el órgano neoclásico de la catedral de Toledo". En *Estudios sobre Ventura Rodríguez*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 139-145.

Nicolau Castro, Juan (1991). *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo: IPIET.

Nicolau Castro, Juan (2000). "Modelo de Ventura Rodríguez para el Transparente de la Catedral de Cuenca". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 91, 51-54.

Nicolau Castro, Juan (2009). *Narciso Tomé. Arquitecto/Escultor 1694-1742*. Madrid: Arco.

Nueva Recopilación: Tomo Segundo de las Leyes de Recopilación: que contiene los Libros Sexto, Séptimo, Octavo, i Nono, (Madrid: en la imprenta de los herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1745), p. 163.

Núñez, Bertha (2000). *Zacarías González Velázquez. 1763-1834*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Ocampo, Joaquín (2005). "1600 Historia (económica) interminable del tiempo de Cervantes". En *Revista de Historia Económica-Journal of Iberian and Latin American Economic History*, 23, Extra 1, 13-44.

Oechslin, Werner (1970a). "Il soggiorno romano de Bernardo Antonio Vittone". En *Atti del Convegno su Bernardo Vittone e la disputa tra Clasicismo e Barocco nel Settecento*. Turín: Accademia delle Scienze di Torino. Vol. I, 393-442.

Oeschlin, Werner (1970b). "Vittone e l'architettura europea del suo tempo". En *Atti del Convegno su Bernardo Vittone e la disputa tra Clasicismo e Barocco nel Settecento*. Turín: Accademia delle Scienze di Torino, Vol. II, 29-80.

Ojetti, Raffaelle (1909-11). "Antichi concorsi dell'Accademia". En *Anuario della Accademia di San Luca*, 3-25.

Ortega y Rubio, Juan (1881). *Historia de Valladolid*. Valladolid: Imp. y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez.

Ortega, Javier, Martínez, Ángel y Gurruchaga, Alberto (2012-2013). "Historiografía y geometría: Ventura Rodríguez y la iglesia de San Marcos en Madrid". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 114-115, 63-88.

Ozanam, Didier (1975). *La diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre don José*

de Carvajal y el duque de Huéscar, 1746-1749. Madrid: CSIC.

Páez Ríos, Elena (1981-1983). *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

Palacios, César Javier (2001). "Nuevos datos sobre los arquitectos Machuca y Vargas". En *Archivo Español de Arte*, 295, 273-284.

Pane, Roberto (1956). *Ferdinando Fuga*. Nápoles: Ed. Scientifiche Italiane.

Patte, Pierre (1765). *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des Arts & des Sciences sous ce règne ainsi que d'une description des honneurs & des monumens de gloire accordés aux grands hommes, tant chez les anciens que chez les modernes: et suivis d'un choix des principaux projets qui ont été proposés, pour placer la statue du roi dans les différens quartiers de Paris.* París: Rozet.

Patte, Pierre (1769). *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture.* París: Rozet.

Peña Velasco, Concepción de la (1998). "Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia". En *Imafronte*, 12-13, 241-270.

Pérez de Domingo, Lorenzo (2007). *El escultor Juan Pascual de Mena*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Pérez Gallardo, Helena (2010). "La arquitectura española a través de los fotógrafos extranjeros del siglo XIX". En *Reales Sitios*, 186.

Pérez Gallardo, Helena (2012). "Las fotografías del Vizconde de Dax en Patrimonio Nacional". En *Reales Sitios*, 191, 68-76.

Pérez Gallardo, Helena (2013). "The image of spanish Architecture by XIXth century foreign photographers". En Edwards, Elisabeth (ed.), *Documenting History. Documenting Progress. Nineteenth Century Photographs of Architecture*, Farnham/Burlington: Ashgate pub., 2013, 201-217.

Pérez Gallardo, Helena (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra.

Pérez Gallardo, Helena (2016). "Itinerario histórico por la biblioteca fotográfica de la firma Laurent&Cia. (1850-1900)". En *Anales de Historia del Arte*, 26, 211-228.

Pérez Gallardo, Helena (2018). "Mezclar la industria y el arte": Federico de Madrazo y la irrupción de la fotografía en el arte español". En *Federico de Madrazo y Luis Rosales*. Madrid: Museo del Romanticismo.

Pérez Gallardo, Helena y Rodríguez Ruiz, Delfín (eds.) (2015). *Mirar la arquitectura: Fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Pérez y López, Antonio Xavier (1791-1798). *Teatro de la legislación universal de España e Indias,* 21 vols. Madrid: M. González.

Pérez-Gómez, Alberto (1983). *L'Architecture et la crise del science moderne.* Bruselas: Pierre Mardaga.

Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1982). *L'Architcture à la Française. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.* París: Picard.

Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1984). *Les Prix de Rome: concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*. París: Berger-Levrault.

Picon, André (1988). *Architectes et ingénieurs au siècle des lumières*. Marseille: Parenthèses.

Pina Caballero, Cristina (1998-99). "El proyecto del nuevo teatro de Murcia de D. Ventura Rodríguez (1768)". En *Imafronte*, 14, 211-226.

Pinto, John (1980). "Filippo Juvarra's Drawings Depicting the Capitoline Hill". En *The Art Bulletin*, LII, 598-616.

Pinto, John A. (1986). *The Trevi Fountain*. New Haven: Yale University Press.

Pirotta, Luigi (1967). "Una poco nota categoria di accademici di S. Luca: gli accademici di grazia". En *Strenna dei Romanisti*, 349-356.

Pita Andrade, José Manuel (1959). *El Palacio de Liria* (*Itinerarios de Madrid*, XX). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Pita Andrade, José Manuel (1973). "La construcción del Palacio de Liria". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX, 287-322.

Pizarro Gómez, Francisco Javier (1991). "El programa iconográfico del túmulo de Ventura Rodríguez para las honras fúnebres del cardenal de Molina". En *Cuadernos de arte e iconografía*, 4, 8, 279-283.

Plaza Bores, Ángel de la (1992). *Archivo de Simancas. Guía del investigador*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Plaza Santiago, Francisco Javier de la (1975). *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid.* Valladolid: Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid.

Pomar Rodil, Pablo Javier y Recio Mir, Álvaro (2009). "Ventura Rodríguez. Magisterio técnico en el ayuntamiento de Fuentes de Andalucía (Sevilla)". En Huerta Fernández, Santiago (coord.). *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción celebrado en Valencia.* Madrid: ETSAM, 2, 1107-1114.

Ponz, Antonio (1772-94). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella...* 18 vols. Madrid: Joachim Ibarra.

Portal Monge, Yolanda (1988). *La torre de las campanas de la Catedral de Salamanca.* Salamanca: Universidad de Salamanca.

Portela Sandoval, Francisco (ed.) (1992). *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*. [cat. exp.]. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

Portoghesi, Paolo (1966). *Bernardo Vittone. Un architeto tra Illuminismo e Rococo*. Roma: Ed. dell'Elefante.

Pozo Municio, José Manuel (1995). "Espacio, dibujo y arquitectura en el proyecto de Ventura Rodríguez para el santuario de Covadonga". En *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 3, 30-36.

Prados García, José Mª (1976). "Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo". En *Archivo Español de Arte*, 196, 387-416.

Prados García, José Mª (1991). *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Pulido López, Luis y Díaz Galdós, Timoteo (1898). *Biografía de Don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

Quintana Martínez, Alicia (1983). *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774).* Madrid: Xarait.

Rabreau, Daniel (2001). *Le public et la politique des arts au siécle des Lumiéres.* París: Centre Ledoux.

Rabreau, Daniel (2005). *La nature citadine au Siècle des Lumières*. París: Centre Ledoux.

Rabreau, Daniel y Massounie, Dominique (2006). *Claude Nicolas Ledoux et le Livre d'architecture en français ; Etienne Louis Boullée: l'utopie et la poésie de l'art*. París: Editions du Patrimoine.

Ramos de Castro, Guadalupe de (1983). "La escultura del retablo mayor de la catedral de Zamora". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49, 518-519.

Reales decretos de Su Magestad para la extinción de las rentas provinciales y otros ramos de las veinte y dos provincias de los Reynos de Castilla y León, y subrogación de su importe en una sola contribución: Instrucción y reglas para su ejecución y observancia y cumplimiento cometido por S.M. al Consejo de Hacienda en Sala de única contribución. Método por lo correspondiente a Madrid.

Reese, Thomas Ford (1975). "Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa". En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 24-60.

Reese, Thomas Ford (1976a). *The Architecture of Ventura Rodriguez*. Nueva York: Garland.

Reese, Thomas Ford (1976b). "The late style of Ventura Rodríguez: Architecture and Reform politics in the Reign of Charles III". En Pita, José María (ed.) *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el mediterráneo y el Atlántico*, Granada, Universidad de Granada, 551-559.

Reese, Thomas Ford (1977). "Ventura Rodriguez, Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII". En *Archivo Español de Arte*, 197, 31-58.

Reese, Thomas Ford (1980). "The iconography of the Paseo del Prado". En *Symposium of the Art of the age of Carlos III*. Nueva York: Spanish Institute.

Reese, Thomas Ford (1983). "El estilo tardío de Ventura Rodríguez: arquitectura y política de reforma en el reinado de Carlos III". En *Gaceta del Museo Municipal*, 11, 2-5.

Reese, Thomas Ford (1987). "Tipo e imagen: arquitectura funcional y simbolismo urbano durante la ilustración," Arquitectura, Estado, e Ilustración, "El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII," Madrid, Real Academia de San Fernando, 27 abril 1987.

Reese, Thomas Ford (1989). "Hipódromos, Carros, Fuentes, Paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: Un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado". En *IV Jornadas de Arte: El arte en tiempo de Carlos III.* Madrid: Alpuerto, 1-50.

Reglamento que S. M. se ha dignado aprobar con la calidad de por ahora, [...] de los Derechos que se han de cobrar para desde primero de enero del año próximo venidero de 1786 en las Administraciones de Rentas Provinciales de las Ciudades y Villas Capitales de Provincia y Partido. . . (1785).

Relacion de la distribución de los premios… por la Real Academia…. 1753 (1754). Madrid: Gabriel Ramírez.

Relacion de los arcos, inscripciones, y ornatos de la carrera, por donde ha de passar el Rey nuestro señor D. Carlos Tercero en su entrada publica. Escrita de orden del Corregidor, y Ayuntamiento de Madrid (1760). Madrid: Joachim Ibarra.

Ribbans, Geoffrey (1958). *Antonio Ponz y los viajeros extranjeros de su tiempo*. Valencia: Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia.

Riccomini, Eugenio (ed.) (1980). *L 'Arte del Settecento Emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*. Bolonia: Alfa.

Rincón García, Wifredo (1985). «Ventura Rodriguez y Antonio Ponz". En *Estudios sobre Ventura Rodríguez*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 99-121.

Ringrose, David R. (1985). *Madrid y la economía española*. Madrid: Alianza.

Rinne, Katherine W. (2010). *Waters of Rome: aqueducts, fountains, and the birth of the Baroque city*. New Haven: Yale University Press.

Ríos Balaguer, Teodoro (1925). "Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza" (I). En *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes*, IX, 11, 1-48.

Ríos Balaguer, Teodoro (1926). "Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza" (II). En *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes*, X, 12, 49-79.

Rivera Blanco, Javier (ed.) (1987a). *Informe que hizo el arquitecto de S.M.D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid: planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid.

Rivera Blanco, Javier (1987b). "Algunos conceptos sobre restauración e intervención en monumentos antiguos desarrollados en Castilla y León (siglos XVI-XX)". En Javier Rivera Blanco (ed.) (1987). *Informe que hizo el arquitecto de S.M.D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid: planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 47-54.

Rivera Blanco, Javier (1989). *Teoría e Historia de la intervención en monumentos españoles hasta el Romanticismo*. Discurso del Académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Valladolid: RABBAAPCV.

Rivera Blanco, Javier (1992). "Las restauraciones de la Catedral de Valladolid". En Fernández Muñoz, Ángel Luis (1992). *Restauración arquitectónica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 73-98.

Rivera Blanco, Javier (1995). "Planos del Colegio de Santa Cruz". En Ordáx, S. Andrés (coord.), *El Cardenal y Santa Cruz. V Centenario del Cardenal Mendoza (+1495) fundador del Colegio Mayor de Santa Cruz*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 78-81.

Rivera Blanco, Javier (1996). "La Catedral de Valladolid. Proyectos y restauraciones en los siglos XIX y XX". En Puente, Pedro (ed.), *Tempus edax, homo edacior*. Valladolid: Junta de Castilla y León y Consejo autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León.

Rivera Blanco, Javier (1998). "El Colegio de Santa Cruz de Valladolid, paradigma de los Colegios Mayores españoles: construcción y restauraciones". En Sola Alonso, José Ramón (ed.), *Proyecto Piloto Urbano. Valladolid. Investigación científica y rehabilitación del Patrimonio*. Valladolid: Instituto Español de arquitectura, Universidad de Valladolid, 7-16.

Rivera Blanco, Javier (2001). *De Varia Restauratione. Teoría e Historia de la Restauración Arquitectónica.* Valladolid: Restauración & Rehabilitación.

Rivera Blanco, Javier (2015). "Renewal and Continuity in the Façades of Spanish Cathedrals during the Baroque". En Roca de Amicis, Augusto y Varagnoli, Claudio, *Alla Moderna. Antiche chiese e rinnovamenti barocchi: Una prospettiva europea /Old churches and Baroque renovations: a European perspective*. Roma: Artemide, 215-244.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1978), "La torre de la Catedral Nueva de Salamanca". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 245-256.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1988). "La reforma de la arquitectura española en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas". En *Fragmentos*, 12-14, 114-127.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1995-1996). "Liturgia y culto en las iglesias de Palladio". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 7-8, 51-67.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso *et alii* (1995). *Retablos de la Comunidad de Madrid.* Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1999). "El 'bel composto' berniniano a la española". En Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.). *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor-Fund. Argentaria, 67-86.

Rodríguez Medina, J. Ángel (2000). "Un retablo monumental. Informes y curiosidades". En *Oarso*, 35, 71-73.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1985). "De la utopía a la academia, el tratado de Arquitectura Civil de José Hermosilla". En *Fragmentos*, III, 57-80.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1987a). "Del palacio del rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura española del siglo XVIII". En Antonio Bonet Correa, Antonio (ed.), *El Real Sitio de Aranjuez y el al arte cortesano del siglo XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 287-300.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1987b). "José Ortiz y Sanz: 'atención y pulso' de un traductor". Estudio introductorio a la edición facsímil de Vitruvio, *Los diez ibros de Architectura, (1787)*. Madrid: Akal.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1988a). "Los lenguajes de la magnificencia: la arquitectura madrileña durante el reinado de Carlos III." En Sambricio, Carlos (ed.). *Carlos III, Alcalde de Madrid* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 265-279.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1988b). "José de Castañeda, Tratado de Geometría Práctica, aplicado al uso de la Architectura Civil". En Sambricio, Carlos (ed.). *Carlos III, Alcalde de Madrid* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 632.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1991). *José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura*. 2 vols. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1992a). "Madrid imaginado: arquitecturas de papel en la segunda mitad del siglo XVIII". En Portela Sandoval, Francisco (ed.) *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*. [cat. exp.]. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 35-43.

Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (1992b). *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1753-1831*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Rodríguez Ruiz, Delfín (1992c). "Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero". En *Anales de Arquitectura*, 4, 36-49.

Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (1993). *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del pode*r. Madrid: Electa.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1994). "La arquitectura dibujada de Filippo Juvarra". En *Reales Sitios*, 119, 13-16.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1995). "Diez libros de Arquitectura: Vitruvio y la piel de Clasicismo". En Vitruvio, *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 11-51.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1996a). "El Palacio Real de Madrid", en Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.), *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*. Madrid: Visor-Fund. Argentaria, 153-180.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1996b). "Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII". En Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, I, 99-110.

Rodríguez Ruiz, Delfín (1997). "Tratado de Arquitectura". En *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca.* Consultable en http://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=15&art=961

Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (1999). *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor-Fund. Argentaria.

Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (2000a). *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey.* Madrid: Patrimonio Nacional-El Viso.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2000b). "El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso ¿Un espacio para la teoría de la arquitectura?". En *Reales Sitios*, 144, 2-13.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2000c). "Sobre los dibujos del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca". En *Reales Sitios*, 145, 16-27.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2001). "Las trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada". En López Vidriero, Mª. L. (ed.). *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*. Madrid: Patrimonio Nacional-Fundación Marcelino Botín, 417-447.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2002). "Arquitectura y academia durante el reinado de Fernando VI". En Bonet Correa, A. y Blasco, B. (eds.). *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 219-243.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2003a). "La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante los primeros Borbones (1700-1770)". En *Quintana*. Universidade de Santiago de Compostela, 2, 57-94

Rodríguez Ruiz, Delfín (2003b). "Il Grand Tour dei linguaggi architettonici: Roma: Napoli, Madrid". En Gambardella, Antonio (ed.). *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 21-25.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2004a). "Sobre el 'apacible engaño de la vista'. Arte y arquitectura en España durante la primera mitad del siglo XVIII. En Santiago, Elena (ed.). *La Real Biblioteca Pública 1711-1760* [cat. exp.]. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 87-97.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2004b). "La Arquitectura". En Santiago, Elena (ed.). *La Real*

Biblioteca Pública 1711-1760. Madrid: Biblioteca Nacional, 394-439.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2004c). *El Palacio y los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*. Madrid: El Viso.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2008a). "De la tradición a la norma: la arquitectura y la Academia en la crisis del cambio de siglo". En Sambricio, Carlos, La Parra, Enrique y Sancho, José Luis (dirs.). *Ilustración y Liberalismo 1788-1814* [cat. exp.]. Madrid: Patrimonio Nacional-SECC, 349-360.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2008b). "La arquitectura y las artes en torno a 1808. Sobre la continuidad y disponibilidad política e ideológica de los lenguajes artísticos y arquitectónicos". En Pérez Garzón, Juan Sisinio (ed.). *España 1808-1814: de súbditos a ciudadanos* [cat. exp.]. Toledo: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, II, 287-312.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2009a). "Vicente Acero y Arebo. Proyecto para la fachada de la Catedral de Cádiz (h. 1721)". En García Toraño, Isabel (Ed.) y Rodríguez Ruiz, Delfín (Ed.) (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. [Tomo II], Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 3-4.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2009b). "Dibujos de José de Hermosilla y Sandoval. Plano de los paseos del Prado, Recoletos y Atocha de Madrid: 1767". En García Toraño, Isabel (Ed.) y Rodríguez Ruiz, Delfín (Ed.) (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. [Tomo II], Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 46-48.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2009c). "Dibujos de Ventura Rodríguez". En García Toraño, Isabel (Ed.) y Rodríguez Ruiz, Delfín (Ed.) (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. [Tomo II], Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 120-150.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2009d). "Dibujos de Filippo Juvarra". En García Toraño, I. (Ed.) y Rodríguez Ruiz, Delfín (Ed.) (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. [Tomo II], Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 263-280.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2009e). "Dibujos de François Carlier". En García Toraño, Isabel (Ed.) y Rodríguez Ruiz, Delfín (Ed.) (2009). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. [Tomo II], Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 419-423.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2010). "Madrid al tempo dei Rabaglio. Cultura architettonica e immagine della città". En *Mastri d'arte del lago di Lugano alla Corte dei Borboni di Spagna. Il fondo dei Rabaglio di Gandria, sec. XVIII*. Bellinzona: Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 144-167.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2013a). Delfín Rodríguez Ruiz, "Lo *Studio d'Architettura Civile* di Domenico de Rossi e la sua influenza in Spagna". En Antinori, Aloisio (ed.). *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*. Roma: Quasar, 115-141.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2013b). "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El 'Studio d'Architettura Civile' de Domenico de Rossi y su influencia en España". En *Boletín de arte*, 34, 247296.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2014a). *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2014b). *La Casa de las Metáforas. Ensayos sobre la periferia de las artes y de la arquitectura*. Madrid: Abada.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2015a) "Las Antigüedades Árabes de España y José de Hermosilla: Historia, Arquitectura e Ilustración". En Almagro, Antonio (ed.). *El legado de al-Ándalus. Las Antigüedades Árabes en los Dibujos de la Academia*, [cat. exp.]. Madrid: Mapfre, 92-105.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2015b). "Letras y arquitectura en el siglo XVIII. Las de José de Hermosilla, en 1754, para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *Otra Historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*. Madrid: Lampreave, 628-637.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2015c), "José de Hermosilla. Arquitecto". En Melón, Miguel Ángel y Rodríguez Ruiz, Delfín (eds.) *José de Hermosilla y Sandoval (Llerena 1715-Madrid, 1776). Arquitecto e ingeniero militar* [cat. exp.]. Badajoz: Diputación de Badajoz, 16-45.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2017a). *Historia de la Arquitectura del siglo XVIII. Arquitectos y modelos arquitectónicos entre Italia y España, con algunas notas francesas*. Madrid: Ediciones Complutense.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2017b). "Las bibliotecas de José de Hermosilla y Ventura Rodríguez". En *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura*, I.

Rodríguez Ruiz, Delfín (2018). *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid: Abada.

Rodríguez Ruiz, Delfín y Sambricio, Carlos (1998). "El Conde de Aranda y la Arquitectura Española de la Ilustración". En Ferrer Benimeli, José Antonio (ed.). *El Conde Aranda*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 149-171.

Rodríguez Tizón, Ventura (1768). *Informe que a instancia del Cabildo de esta Santa Iglesia de Valladolid, hizo... en el año de 1768, en que reconoció el estado en que se hallaba la fábrica de este templo*. (Sin indicaciones tipográficas, pero impreso seguramente en Valladolid.)

Rokiski Lázaro, Mª Luz (1995). *Arquitecturas de Cuenca.* Ciudad Real: Comunidad de Castilla-La Mancha.

Roldán, Guadalupe (1987). "La torre de la S.I. Catedral de Valladolid y la intervención del arquitecto D. Ventura Rodríguez". En Rivera Blanco, Javier (ed.), *Informe que hizo el arquitecto de S.M.D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid: planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 23-35.

Roscoe, Thomas (1837-1838). *Picturesque sketches in Spain: taken during the years 1832 & 1833*. Londres: Hodcson & Graves.

Rosenblum, Robert (1967). *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Nueva York: Princeton University Press.

Rosso, Giuseppe del (1787). *Ricerche sull'Architettura Egiziana e su ciò che i Greci pare abbiano preso da quella Nazione; in risposta al quesito della R. Accademia d'Iscrizioni e belle Lettere di Parigi proposto per l'anno 1785*. Florencia: Giuseppe Totani.

Rouillé, André, *La Photographie en France - Textes & Controverses: une Anthologie 1816-1871*. París : Macula, 1989.

Rubio Jiménez, José (1992). "El viaje artístico-literario: Una modalidad literaria romántica". En *Romance Quarterly*, 39, 1, 23-31.

Rubio Jiménez, José *et alii*. (1994). *El viaje romántico por España: bibliografía*. 1994.

Rubio, Jesús y Ortas, Esther (1994). "Bibliografia" [aunque dice que es la relacionada con el viaje romántico por España, menciona obras que tratan de otras épocas]. En *El Gnomo*, 3, 163-211.

Ruiz Barrera, Mª Teresa (2008). "Una obra documentada de Diego Martínez de Arce y Juan Pascual de Mena en el convento madrileño de las Góngoras". En *Estudios. Revista trimestral publicada por los Frailes de la Orden de la Merced*, 237, 818-821.

Ruiz Hernando, José Antonio (1985). "Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia". En *Estudios sobre Ventura Rodríguez*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 199-242.

Ruiz Hernando, José Antonio (2003). "La catedral de Segovia en el Barroco". En Ramallo Asensio, Germán A. (coord.), *Las catedrales españolas del barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 213-246.

Ruspoli Morenés, Enrique (2012). "La devoción de un infante por la naturaleza, las letras y las artes". En Francisco Calvo Serraller (ed.), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino* [cat. exp.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 76-89.

Rykwert, Joseph (1991). *Les premiers modernes: les architectes du XVIIIe siècle*. París: Hazan.

Sambricio, Carlos (1973a). "La Academia de san Fernando en la Casa de la Panadería". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 37, 83-90.

Sambricio, Carlos (1973b). "Teoría y crítica en la primera mitad del siglo XVIII". En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada: Universidad de Granada.

Sambricio, Carlos (1974). "En torno a Sabatini". En *Goya*, 121, 14-21.

Sambricio, Carlos (1976). "Las Oraciones en la Academia de San Fernando". En *Revista de Ideas Estéticas*, 34, 69-94.

Sambricio, Carlos (1980). "José de Hermosilla y el ideal historicista en la Arquitectura de la Ilustración". En *Goya*, 159, 140-151.

Sambricio, Carlos (1981). "Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 53, 121-147.

Sambricio, Carlos (1982). "El Hospital General de Atocha en Madrid: un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini". En *Arquitectura*, 239, 44-52.

Sambricio, Carlos (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Instituto de Estudios de Administración Local.

Sambricio, Carlos (1987). "Ventura Rodríguez en Valladolid: el informe de la catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista". En Rivera Blanco, Javier (ed.), *Informe que hizo el arquitecto de S.M.D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid: planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 17-22.

Sambricio, Carlos (ed.) (1988a). *Carlos III alcalde de Madrid* [cat. exp.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Sambricio, Carlos (1988b). "D. Ventura Rodríguez y la Casa de Correos de Madrid". En Sambricio, Carlos (coord.). *La Casa de Correos, un edificio en la ciudad*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Sambricio, Carlos (1991). *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración.* Madrid: Ministerio de obras públicas.

Sambricio, Carlos (1999). *Madrid, ciudad-región*. 2 vols. Madrid: Dirección general de Urbanismo y Planificación regional.

Sambricio, Carlos (2012). "La arquitectura del Palacio de Liria". En *El Palacio de Liria*, Madrid: Atalanta, 67-98.

Sánchez Cantón, Francisco J. (1952). "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 3, 289-320.

Sánchez Cantón, Francisco J. (1923-41). *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español.* 5 vols. Madrid: Junta de Ampliación de Estudios.

Sánchez Cantón, Francisco J. (1956). *El Palacio de Liria, pasado y presente*. Madrid: J. García Morato.

Sánchez Cantón, Francisco J. (1959). "Las bellas artes en el reinado de Fernando VI". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 9, 5-24.

Sánchez López, Juan Antonio (1995). *Historia de una utopía estética. El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.

Sánchez Recio, Glicerio (1983). "Las rentas señoriales del Condado de Elda a finales del Antiguo Régimen: los diezmos". En *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 3, 139-180.

Sánchez Rivero, Ángel (1925). "Sobre el origen de la Iglesia de San Marcos". En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 5, 180-183.

Sancho, José Luis (1994). "Los jardines de la Granja de San Ildefonso: en torno a la restauración de un jardín formal". En *Reales Sitios*, 120, 17-28.

Sancho, José Luis (1995). *La arquitectura de los Sitios Reales*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Santiago Páez, Elena (ed.) (1991). *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Tomo I. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Santiago Páez, Elena (ed.). (2016), *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Santos Puerto, Jesús (1997). "El padre Sarmiento y la introducción de Newton en España". En *Llull. Revista de la sociedad española de historia de las ciencias y de las técnicas*, 39, 697-734.

Schubert, Otto (1924). *Historia del Barroco en España*. Madrid: ed. Calleja.

Scotti Tosini, Aurora (2003). *II Seicento*, 2 vols. En Francesco Dal Co (ed.), *Storia dell'architettura italiana*. Milán: Electa.

Sebold, Russell P. (1997). "Mena y Garcilaso, nuestros amos: Solís, Candamo, líricos neoclásicos". En Pérez Magallón, Jesús (ed.). *Del Barroco a la Ilustración*. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2-3 octubre 1996. Charlottesville: University of Virginia, 155-172.

Serrano Estrella, Felipe (2014). "Las instrucciones del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos". En *Laboratorio de Arte,* 26, 201-222.

Serrano y Belezar, Manuel (1783). *Discurso político-legal sobre la erección de los diputados, y personeros del Común de los Reynos de España, sus elecciones y facultades: para instrucción de los mismos, de las Justicias, regidores, escribanos y otros: Con un [...] Tratado [...] del Tribunal del Repeso, ò Almotacén [...] y las Tarifas de lo vendible por menor*. Madrid: Francisco Burguete.

Serrano, M.ª del Mar (1993). *Viajes de papel (Repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902*. Barcelona: Universitat, Publicacions.

Serredi, Lucía y Souto, José Luis (2001), *Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración*. Madrid: Doce Calles, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y Ayuntamiento de Boadilla del Monte, Aranjuez. Biblioteca virtual de la Comunidad de Madrid.

Servera, Jaume (1707). *Oración evangélica en la solemníssima fiesta que la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia celebró en acción de gracias a Dios nuestro Señor, a María Santisima de los Desamparados y a todos los santos patronos que asistieron a nuestro católico monarca Felipe V así en la feliz Victoria del día 25 de abril como en la justa recuperación de Valencia, día 8 de mayo del presente año 1707. Díxola día de la Trinidad Santíssima en presencia de Christo Sacramentado, el Dotor Jayme Servera, canónigo magistral…* Valencia: Imprenta de Antonio Bordázar.

Simón Díaz, José (1959). *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Simonicini, Giorgio (2016). *La memoria del Medioevo nell´architettura dei secoli XV-XVIII*. Roma: Gangemi Editore.

Soler i Fabregat, Ramón (1995). "Libros de arte en Bibliotecas de artistas españoles. (siglos XVI-XVIII). Aproximación y bibliografía". En *Locus Amoenus*, 1, 145-164.

Souto Alcaraz, Angela (1995). *Paisaje urbano del Paseo del Prado.* [Tesis doctoral]. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

Spagnesi, Gianfranco (1997). *Alessandro Specchi. Alternativa al borrominismo*. Turín: Testo & Immagine.

Suárez Quevedo, Diego (1990). "A propósito de un proyecto de Antonio Ponz: realizaciones en Toledo y alrededores de Madrid". En *Anales de Historia del Arte*, 145-154.

Sugranyes Foletti, Silvia. (2011). *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.

Tafuri, Manfredo (1977), *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Laia.

Tamayo, Alberto (1946). *Las iglesias barrocas madrileñas*. Madrid: Sánchez Ocaña.

Tárraga Baldó, María Luisa (1987). "Primer proyecto de Giovanni Domenico Olivieri para fundar una Academia de Bellas Artes en Madrid". En: *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*. Congreso, Madrid-Aranjuez. Madrid: Comunidad Autónoma, 733-739.

Tárraga Baldo, Mª Luisa (2012). "Les marbres dans la décoration du Palais royal de Madrid". En *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, [en línea: http://crcv.revues.org/11988].

Tejero Robledo, Eduardo (1998). *La Villa de Arenas de San Pedro en el siglo XVIII. El tiempo del Infante Don Luis de Borbón (1727-1785)*. Ávila: Diputación provincial de Ávila.

Tormo y Monzó, Elias (1927). *Las iglesias del antiguo Madrid.* 2 vols. Madrid: Imp. A. Marzo.

Torralba Mesas, Desirée (2013). *La catedral de Cuenca en la cultura arquitectónica del Barroco 1680-1750* [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad de Valencia.

Torrejón Chaves, Juan (1989). "Vicente Ignacio Imperial Digueri y Trejo: ingeniero, urbanista y arquitecto del siglo XVIII". En *Espacio, tiempo y forma*, 2, 303-327.

Torres Pérez, José María (1996). "Un proyecto de Domingo Antonio Lois de Monteagudo revisado por Ventura Rodríguez: la iglesia de Alomartes (Granada)". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 82, 333-358.

Torrione, Margarita (ed.). (2000). *España festejante: el siglo XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Tovar Martín, Virginia (1982). "Ventura Rodríguez y su proyecto de nueva universidad en Alcalá de Henares". En *Academia*, 54, 185-238.

Tovar Martín, Virginia (1985) "Datos en torno a Ventura Rodríguez y otros arquitectos de su época". En *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 307-343.

Tovar Martín, Virginia (ed.) (1986). *Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del rey y Maestro Mayor de obras de la villa de Madrid* [cat. exp.] Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Tovar Martín, Virginia (1994) "Ventura Rodríguez: restauración y renovación de espacios universitarios de Alcalá". En Velicia Berzosa, José y Martín González, Juan José (coords.). *Una hora de España: VII centenario de la Universidad Complutense*. Madrid: Universidad Complutense, 37-48.

Tovar Martín, Virginia (1995). "El retablo madrileño del siglo XVIII". En Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso *et alii*, *Retablos de la Comunidad de Madrid.* Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 77-95.

Tovar Martín, Virginia (1998). "Esteban Marchand y Leandro Bachelieu, ingenieros franceses en las obras del Real Sitio de Aranjuez". En *Anales de historia del arte*, 8, 291-308.

Tovar Martín, Virginia (2000). "La iglesia de Nuestra Señora de Alpajés", *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, 3, 513-528

Trachtenberg, Martin (2010). *Building-in-Time: From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*. New Haven: Yale University Press.

Ulierte Vázquez. Mª Luisa (1981). "La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén". En *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 105, 65-89.

Pinon, Pierre (ed.) (1986). *Un canal…des canaux* [cat. exp.]. París: Picard.

Urrea, Jesús (1989). "Las reformas del Colegio Mayor de Santa Cruz en el siglo XVIII". En VV.AA., *Historia de la Universidad de Valladolid.* Valladolid: Universidad, 351-355.

Urrea, Jesús (2012). *Antonio Joli en Madrid, 1749-1754*. Madrid: Fundación Cultural Villar Mir.

Usón García, Ricardo (1990). *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar*. *La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*. Zaragoza: Colegio de Arquitectos de Aragón.

Uzcanga Meinecke, Francisco (2011). "El relato de viaje en la prensa de la Ilustración: entre el prodesse et delectare y la instrumentalización satírica". En *Revista de literatura*, 73, 145, 219-232.

Valdeón Baruque, Julio (1987). *Castilla y León en el siglo XVIII: a través de los viajes de Antonio Ponz*. Madrid: Ámbito.

Valdés León, P. (1750). *Ordenanzas generales para el gobierno político y económico de la ciudad de San Phelipe.* Valencia.

Valdivieso, Enrique [y otros] (1951). "Estudio sobre la iglesia parroquial de San Marcos de Madrid". En *Revista Nacional de Arquitectura*, 114, 44-48.

Vega y March, Manuel (1917). "Don Ventura Rodríguez: La Ilustración Española y Americana". En *Arquitectura y Construcción*, LVIII, 9-22.

Vega, Jesusa (1990). *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litografico*, Madrid: Fabrica Nacional de Moneda y Timbre.

Velázquez, Luis José (1754). *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: Por los herederos de F. Martinez de Aguilar.

Vera Botí, Alfredo (1993). *La Torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.

Vera Botí, Alfredo y Sánchez-Rojas Fenoll, Mª del Carmen (1994). *La Catedral de Murcia y su Plan Director*. Murcia: COAMU-Región de Murcia.

Verdier, Thierry (2003). *Augustin-Charles d'Aviler, architecte du roi en Languedoc 1653-1701*. Sète: Les Nouvelles presses du Languedoc.

Vigo Trasancos**,** Alfredo (2007). *A Coruña y el siglo de las luces: la construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Villalobos Alonso, Daniel (1987). "El proyecto de Ventura Rodríguez para la reforma del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid: El inicio de un debate". En Rivera Blanco, Javier (ed.). *Informe que hizo el arquitecto de S.M.D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid: planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 37-45.

Villalón, María Cruz y Kurtz Schaefer, Guillermo S. (1994-1995). "La iglesia de San Gabriel. La Concepción de Badajoz, supuesta de Ventura Rodríguez" En *Norba: revista de arte*, 14-15, 195-218.

Villanueva, Diego de (1754) [1979]. *Libro de diferentes pensamientos unos inventados y otros delineados por Diego de Villanueva. Año de 1754.* Edición del manuscrito por Tom. F. Reese (1979). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Villanueva, Diego de (1766) [1979]. *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura*. Valencia: Benito Monfort. Edición de Luis Moya (1979). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Villari, Pasquale (2012). "La ville est malade: fondamenti filosofici dell'embellissement urbano: Voltaire, Milizia, Cuoco". En Tedeschi, Rabreau (ed.). *L'architecture de l'Empire: entre France et Italie.* Mendrisio: Mendrisio Academy Press, 67-81.

VV.AA. (2003). *El eje Recoletos-Prado: Memoria, Realidad y Proyecto.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

VV.AA. (2005). *La Plaza Mayor de Salamanca*. Salamanca: Ayuntamiento.

Wittkower, Rudolf (1984). "Teoria classica y sensibilità settecentesca". En Wittkower, Rudolf. *Palladio e il palladianesimo*. Turín: Einaudi, 299-318.

Wittman, Richard (2007). *Architecture, print culture, and the public sphere in eighteenth-century France*. Nueva York: Routdlege.

Yárnoz Larrosa, José (1944). *Ventura Rodríguez y su obra en Navarra.* Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Zamora, J. V. (1784). *Memorias de la Congregación de presbíteros seculares del Oratorio de San Felipe Neri de esta ciudad de Málaga* (Manuscrito de 1784, continuado hasta 1822). Copia de 1888.

Zorrozúa Santisteban, Julen (2003). *El retablo neoclásico en Bizkaia*. Bilbao: Diputación foral de Bizkaia.

Zorrozúa Santisteban, Julen (2011). "Las trazas de Domingo Martínez de Arce para los retablos de la iglesia de San Nicolás (Bilbao)". En *Ars bilduma*, 1, 107-120.

Índice onomástico

A

B

C

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

W

Y

CATÁLOGO

EDITA
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid
Dirección General de Patrimonio Cultural

COORDINACIÓN CIENTÍFICA
Delfín Rodríguez Ruiz

COORDINACIÓN EDITORIAL
Mariela Beltrán García-Echániz
Carmen García Fresneda

Con la colaboración de
Lourdes Asencio Sánchez, Ana María Gil Prieto, Carmen Morales Sanabria,
Cristina Pérez-Marín Salvador

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
conarquitectura ediciones
Enrique Sanz Neira
Pedro Ibáñez Albert
Daniel Santos Muñoz
Alicia Martínez Chicano
Esperanza Martínez de Salinas Martín

TRADUCCIÓN
Helena Pérez Gallardo
Desde el pasado mirando al futuro: cuarenta y cinco años después
de The Architecture of Ventura Rodríguez, Thomas F. Reese

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Organismo Autónomo Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

ISBN: 978-84-451-3668-3
D.L.: M- 30853-2017


9 788445 135808